

SÉPTIMA PARTE

PROPÓSITOS, DIFICULTADES Y AYUDAS  
DEL ARTISTA



## CAPITULO XII

### *CONDICIONANTES DEL TRABAJO DEL ARTISTA*

#### 49 – PROPÓSITOS DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Supuesto que en la conducta humana es normal que toda acción obedezca a un propósito, parece que este tema debería haber precedido a todo lo antes expuesto sobre el proceso de la creación artística; sin embargo, en el arte actual más sincero no se observa una relación clara de causa a efecto entre los propósitos y las obras, y por ello conviene tratar este punto después de haber examinado en los Párrafos anteriores algunos aspectos de la estructura de tal creación.

Ante todo, es natural prescindir de los propósitos externos a este proceso, aunque sean la causa primera que lo inicia: es el caso del encargo que el cliente, ya sea un individuo o ya sea la sociedad, hace al artista. El encargo determinará el propósito utilitario de la obra, y sólo éste, pero nada referente a la obra de arte en cuanto tal creación; de un mal encargo puede salir una obra maestra, y de un buen encargo puede resultar un fracaso artístico.

Respecto de los propósitos internos, los específicos del proceso creador requieren un estudio que tendrá como punto de partida la idea que el artista tiene, o cree tener, de su propia identidad; aquí aparece la primera dificultad, pues esta idea suele ser equivocada en los artistas más sinceros: el pintor Solana (1886-1945), por ejemplo, se creía un artista de testimonio, en el sentido más directo de esta expresión. Su tan repetida frase, “yo pinto la verdad”, confirma su creencia; pero sus obras nos parecen hoy fantásticas elaboraciones fundadas sobre la vivencia de una minúscula parcela de la realidad social. Otro ejemplo: el arquitecto Le Corbusier (1887-1965) creía ser un servidor del hombre, considerándolo como individuo y a la vez como miembro de la sociedad; la realidad de sus obras y de sus escritos muestra como este propósito filantrópico se transformó en una imposición dictatorial de formas de vida individual y social, mediante la creación de los espacios arquitectónicos en que habían de desarrollarse aquéllas; de hecho, sus propuestas eran utopías a la manera de Platón o de Tomás Moro, pero Le Corbusier añadió a la rígida organización social, propia de toda utopía, el marco urbanístico y edificatorio que había de encerrarla. Uno de sus últimos proyectos, el del Hospital de Venecia, muestra claramente su inhumana actitud hacia los enfermos. Parece que esta ignorancia de la propia identidad, y como consecuencia, del verdadero propósito de la obra creadora, ocurre al artista de hoy en mayor grado que al de otros tiempos. Este último estaba bien asentado en la sociedad, o sobre la sociedad, o en contra de ella; pero en todos los casos contaba con la sociedad, era consciente de su situación, y ésta determinaba sus propósitos. No así el artista actual, situado fuera de la sociedad y pugnando por integrarse en ella de acuerdo con alguna de las ideolo-

gías en boga; en el Capítulo V, Párrafo 18, se ha tratado este tema de la diversidad de estilos en relación con las múltiples ideologías ahora vigentes.

Puede establecerse un principio general, válido para los artistas actuales y para los antiguos, tanto si unos y otros conocen su propia identidad como si la desconocen: los propósitos de la creación artística se mueven entre dos extremos, uno de los cuales es la busca de la belleza ideal, y el otro persigue la propia expresión del artista y de sus circunstancias de época y lugar.

El primer extremo requiere el postulado de la existencia de arquetipos, como los que forman el mundo de las "ideas" de Platón. Es el mundo de la belleza inteligible, al que se refiere Plotino (205-270) en su 1ª Enéada: "Porque si se ven las bellezas corporales no hay que correr hacia ellas, sino saber que ellas son imágenes, vestigios y sombras; es necesario huir hacia esta belleza de la que ellas son las imágenes". San Agustín (354-430) concreta más esta aspiración ("De Ordine", Libro II): "Deseaba aquella hermosura que sólo y simplemente se puede intuir sin los ojos del cuerpo, pero lo impedían los sentidos de éste". Los sentidos, en efecto, le darían las imágenes variables de seres y objetos de este mundo perecedero, pero no de la belleza transcendente, inmutable; eterna; buscando lo que no cambia, lo que es igual en el cielo y en la tierra, llegó a la matemática, y en los números y las figuras geométricas encontró las constantes de la belleza. El diálogo "Contra Académicos" expone su creencia en el valor de verdad absoluta de las matemáticas.

Si con riguroso razonamiento se sigue este modo de buscar la belleza, el resultado será, más allá de Mondrian, el "Blanco sobre blanco" (1918) de Malevich (1878-1935); se llegará a la nada. Esta conclusión es natural, pues los números y las figuras geométricas sólo garantizan la verdad dentro de las reglas del juego matemático, pero no en su aplicación a la realidad exterior, que en este caso es la belleza de las formas platónicas, o sea de los modelos emanados de la esencia divina; se comprueba observando como Alberto Durero, en su tratado "Della Simmetria dei Corpi Humani" (traducción de Gio Paolo Gallucci, Venecia, 1591), aplica series numéricas para determinar las proporciones de cuerpos humanos, tanto normales como monstruosos, y estas series son igualmente correctas en ambos casos. Los números determinan, indiferentemente, proporciones buenas o malas, pues no son otra cosa que un instrumento incapaz de discernir la belleza o la fealdad de los objetos sobre los que actúa. Lo mismo puede decirse de la llamada música pitagórica, que define cuantitativamente sonidos y relaciones entre ellos, pero no crea obras musicales.

De aquí resulta el escepticismo moderno sobre la eficacia de la matemática como medio para acercarse a la belleza absoluta; este escepticismo puede explicar la actitud nihilista de Malevich. El propósito de confiar en la matemática es consecuencia del error racionalista que pide a esa ciencia más de lo que puede dar; en épocas antiguas se pedía simplemente a los números y a la geometría la ordenación clara de aquello que la mente del artista había concebido previamente; en nuestro tiempo, muchos han querido acercarse a la belleza a partir de series numéricas elegidas arbitrariamente, esperando que de ellas se deduzca, por un desarrollo lógico-matemático, una creación artística.

Muy distinto es el proceder del artista que prepara el instrumento matemático para valerse de él en el momento, posterior, de su actuación como tal artista. Tal es el caso de la descomposición del espacio euclídeo en células poliédricas, propuesta por Rafael Leoz (22) como base para la creación de espacios arquitectónicos; mediante este sistema compuso, después, la Embajada de España en Brasilia. Es un procedimiento que recuerda la organización de la materia universal mediante los cinco poliedros regulares, según el "Timeo" de Platón; en realidad, todos los propósitos de acercarse a la belleza absoluta son más o menos neoplatónicos.



En otras ocasiones, el artista crea el instrumento matemático por exigencias de su propia obra como tal artista; tal parece haber sido el caso de Arnold Schönberg con el Dodecafonismo; creado el instrumento, éste sugiere y facilita la creación de nuevas obras. En contraste con el propósito de transcendencia que lleva consigo la busca de la belleza, el propósito de expresión personal, en el cual el artista asume conscientemente o involuntariamente la expresión de su circunstancia, es immanente a su Yo individual y social. Podría calificarse de objetivo el primer propósito, y de subjetivo al segundo; como tales propósitos, pueden ser así, pero no lo son sus resultados, porque el proceso creativo impiden que se cumplan, y hace que se queden en meras tendencias.

En el primer caso, puesto que lo existente en nuestro mundo sensible es sólo reflejo o sombra de la belleza que es y que está en el mundo inteligible, el artista ha de elegir entre los objetos de este mundo aquellos que se acercan más a su modelo ideal; por ejemplo, cuando Fidias quiso hacer alguno de los caballos del Partenón, hubo de pensar que cuantos caballos hay en la tierra son sombras del único caballo existente en la realidad del mundo de las ideas, y que nuestra percepción de este arquetipo es tan incompleta como la que explicaba Platón en el mito de la caverna. Trataría de reconstruir la imagen del caballo ideal examinando muchos caballos; y tomando de cada uno lo más perfecto; aquí aparece la gran dificultad que hace imposible en la práctica este procedimiento, pues el artista no puede conocer qué es lo más perfecto en cada caballo; para tener un criterio objetivo que pueda guiarle en su busca, sería preciso que conociese el arquetipo, lo que es imposible. Sólo tiene su propio criterio, nacido en su subjetividad, y éste es falible, a no ser que se postule ahora la “reminiscencia”, el recuerdo de lo visto en una vida anterior al nacimiento, como propone el mismo Platón para intentar la solución de esta dificultad. En el segundo caso, la expresión es el propósito del artista, y nace de la subjetividad. También aquí hay una dificultad, pues en la realización de este propósito no puede sustraerse al ámbito cultural en que está inmerso, el cual le obliga a emplear el lenguaje artístico propio de su tiempo y lugar. Este lenguaje es subjetivo, si se considera que el sujeto es todo un país en una época concreta, pero es objetivo para el artista individual perteneciente a ese ámbito. No es sólo el lenguaje lo que objetiviza la obra artística relativamente a la sociedad; también la obra participa inevitablemente de sentimientos y de preocupaciones comunes, y lo que es más importante, del estilo vigente en su circunstancia; o de uno de los estilos, en caso de haber varios, como ocurre en la actualidad. Por ello, la obra más radical del arte de expresión, que quizá sea “El Grito” (1895) de Munch (1863-1944), pertenece claramente al modernismo general de fin de siglo, no obstante su extremado subjetivismo.

En consecuencia ninguno de los propósitos extremos de belleza y de expresión es alcanzable, de modo que su oficio en la creación artística se reduce a ser simples intenciones. El artista tiende hacia un extremo o hacia el contrario, dentro siempre de sus circunstancias espacio-temporales, las cuales no limitan la libertad creadora, sino que la encauzan y facilitan los medios para realizar la obra. Se comprueba esta libertad comparando las obras de artistas cuyas circunstancias han sido muy semejantes: Miguel Ángel (1475-1564) y Rafael (1483-1520); el primero es el primer expresionista consciente el Renacimiento, a pesar de su neoplatonismo juvenil; el segundo busca la belleza absoluta con un propósito constante. En nuestro tiempo, Mondrian (1872-1944) y Kokoschka (1886) representan con exageración la tendencia geométrica en el camino hacia la belleza inteligible, y la expresión más desgarrada, respectivamente. Claro es que el contraste es mayor entre estos dos artistas de ahora que entre los del Renacimiento antes citados, porque nuestra época se caracteriza por la dispersión babélica que se mencionó en los Capítulos V y VI, y también por la dudosa relación de causa a efecto a que se alude al principio de este Párrafo, y que es consecuencia del desorden ideológico actual.

## 50 – LA ILUSIÓN DE RACIONALIZAR LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Ya se ha indicado en el Párrafo 44 que organizar, o al menos explicar, cómo se hace una obra de arte es una de las ilusiones que con más tenacidad se ha perseguido durante siglos. Se ha querido explicar, en otros tiempos, el proceso creador de un modo racional, y haciendo entrar en él solamente elementos racionales. Ahora se trata el tema también como una organización racional, pero contando en ella con los elementos irracionales.

La explicación antigua era falsa, pues no contaba con ese hondón del alma del que nacen los verdaderos impulsos del artista; el sistema actual es peligroso si se aplica a modo de psicoanálisis del mismo. Dice el Dr. David S. Viscott (65): “Al analizar el proceso creativo de un artista sólo se transforma un proceso no verbal en otro verbal. Puesto que las defensas (del artista psicoanalizado) implican palabras frecuentemente, y el proceso creativo no lo hace en general, éste es mucho más libre que el proceso normal del pensamiento. Dar a un artista un entendimiento verbal de las fuerzas inconscientes incluídas en su creatividad, solamente puede arruinarla”. El artista queda “limitado por las inhibiciones verbales unidas a estos sentimientos”. “Tiene un método de expresar sentimientos simbólicamente, sin palabras”. “¿Por qué estropearlo con palabras?”.

Algo parecido había escrito Antonio Machado, hace mucho tiempo, en el prólogo a sus “Páginas escogidas”, (citado por Víctor García de la Concha, Nota 66): “Es muy frecuente –casi la regla– que el poeta eche a perder su obra al corregirla. La explicación es fácil: se crea por intuiciones; se corrige por juicios, por relaciones entre conceptos. Los conceptos son de todos y se nos imponen desde fuera en el lenguaje aprendido; las intuiciones son siempre nuestras”.

El psiquiatra David S. Viscott y el poeta Antonio Machado coinciden en oponer el lenguaje a la creación. Para ambos, el lenguaje es el instrumento objetivo que relaciona conceptos, que son abstracciones, de un modo racional y por medio de la lógica; ésta, en último término, sería la lógica matemática iniciada por el “álgebra de Boole” (1815-1864) y llevada a su consecuencia natural en los ordenadores electrónicos. En estas máquinas se lleva el “proceso normal del pensamiento” hasta su extremo lógico, hasta su cuantificación, hasta lo puramente objetivo.

Por el contrario, la creación artística es, para ambos autores, obra del sentimiento manifestado por intuiciones y expresado “simbólicamente, sin palabras”. Su racionalización es imposible si no hay otro instrumento para lograrla que el lenguaje normal; el lenguaje de la poesía es diferente, aunque emplee las palabras usuales de la prosa: es simbólico, no lógico. En todo caso el poeta y el psiquiatra consideran la creación artística como el acto subjetivo por excelencia, y establecen implícitamente que este acto no se puede organizar racionalmente.

A estas opiniones pueden unirse otras igualmente importantes. Basta recordar lo que dijo Picasso en 1935: “Un cuadro no se piensa y se decide de antemano. Mientras se está haciendo, va cambiando según cambian los pensamientos de uno. Y cuando está terminado, aún sigue cambiando según el estado de ánimo de quienquiera que lo contemple” (67).

Los textos aducidos sirven como ejemplos de una idea muy generalizada en la actualidad sobre la creación artística: no se puede organizar según reglas, ni se puede siquiera conocer como se produce, ni cual es su estructura; la creación artística es la expresión de la libertad, y ésta no admite reglas racionales para ejercerla ni para explicarla. Es un misterio inefable.

No obstante el peso de estas opiniones ilustres, a las que se añade la idea vulgar de que “el poeta nace, no se hace”, lo cierto es que antes de nuestro tiempo se ha tratado de penetrar el misterio, y ahora se sigue haciendo. Se han observado aspectos comunes en los actos de creación, y éstos han podido ser expuestos verbalmente. El proceso artístico completo incluye lo racional tanto como lo irracional de las mentes del artista y del público; es obligado intentar su explicación, aunque ésta no pueda alcanzar un éxito tal que la haga operativa.

Antes de acometer este estudio, es preciso recordar que en el momento actual se ha sistematizado la creatividad, de un modo más o menos ingenuo, por medio de modelos tales como el de Delfos y la llamada “Creática”, a los que se refieren Párrafos anteriores del Capítulo XI. También la “Creatividad Arquitectónica como suma de Ideación y Tecnología” ha sido objeto del Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos del año 1975; las conclusiones sobre “Composición final” en las “Metodologías del Proyecto de Arquitectura” fueron redactadas por un equipo de Profesores de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra (68). Siguiendo el plan establecido por este Congreso, la composición se estudió según tres métodos: habituales, normalizados, innovadores. En este trabajo se reunieron las aportaciones de treinta naciones para los tres métodos indicados; de todo ello resultó una determinación bastante clara del lugar que corresponde a la creación artística dentro del conjunto de disciplinas en que se hace la obra arquitectónica.

## 51 – EL EJEMPLO DE LA COMPOSICIÓN ARQUITÉCTONICA

Las conclusiones del Congreso mencionado en el Párrafo anterior pueden servir como ejemplo de un intento para la racionalización de la creación artística. Conseguir esta organización racional en la arquitectura es un objetivo menos ilusorio y más necesario que en cualquier otro arte, pues aquella se mueve en un ámbito que se extiende, desde la intimidad del hombre al que ha de dar cobijo, hasta las industrias que han de producir la realización de las obras de arquitectura, tanto en lo que tienen de edificios como de urbanismo. Entre ambos extremos actúan la geografía, la organización política, la economía, el mundo del trabajo, las costumbres, las leyes, y cuantas características definen al hombre en sociedad, en un lugar y tiempo concretos. El objeto de este arte es “contribuir con su intervención creativa en grado óptimo a la calidad ambiental de la vida”. Muchas ciencias han de intervenir en el proceso creativo: matemáticas (análisis de sistemas, investigación operacional, cálculo de probabilidades), física, geografía, ingeniería, biología, ecología, ciencias sociales, psicología. Se comprende la necesidad de organizar de algún modo tan complicada operación.

Como se indica en el Párrafo anterior, el estudio habría de hacerse según tres métodos, habituales, normalizados e innovadores, y en cada uno de éstos habrían de tratarse cuatro aspectos: composición plástica, composición estructural, composición modular, y otros tipos de composición.

A continuación se resumen las conclusiones del estudio:

### 1 – 1. Métodos habituales para la composición plástica:

Consisten en fundar la composición en precedentes. Son más aptos para tiempos de evolución lenta que para el actual, que es de evolución rápida y hasta de mutaciones. No obstante, son métodos útiles en la actualidad, pues el arquitecto encuentra su problema ya resuelto, bien

o mal; en ambos casos, el precedente es una guía segura para conocer lo que debe conservarse, modificarse, o rechazarse del modelo. Es un sistema tradicional; en algunos casos, la tradición es personal, como evolución del propio arquitecto: así ocurre con Le Corbusier y Mies van der Rohe. En todo caso, junto con el modelo se incorpora el contenido del inconsciente colectivo del que aquel es imagen, y por ello la comunicación con la sociedad se consigue inmediatamente. Por lo mismo, el arquitecto enriquece su propia racionalidad y su subconsciente con el precedente ajeno o propio, y bajo el poder de la norma ética que posee su "super-ego", se ve impulsado a mejorar su creación; algo así se dedujo de una conversación, ya antigua, con Alvar Aalto, en que éste habló de su método de trabajo.

El método produce una auto-educación mental del arquitecto que vive siempre en la realidad del hecho estético completo: el autor del modelo, que puede ser el propio arquitecto, como en los casos citados; la obra construida realmente; los que hacen uso de ella o la contemplan. Apoyado en esta realidad total, puede avanzar con seguridad hacia una creación "in mente" que será una realidad nueva.

#### 1 – 2. Métodos habituales para la composición estructural:

El proceso creativo es el mismo indicado en 1–1; el modelo posee una estructura, que puede imitarse o corregirse, pero que en general convendrá modificar del todo, de acuerdo con el rápido avance de la técnica. Además, por poco antiguo que sea el precedente, será pobre en instalaciones en comparación con las requeridas hoy. La nueva estructura tendrá en cuenta esta condición, y por ello no podrá ser como la antigua; con todo, ésta habrá servido de lección.

#### 1 – 3. Métodos habituales para la composición modular:

El modelo tendrá una modulación, cuya medida se adaptará, mejor o peor, a la función del edificio. Como esta adaptación es un hecho observable, el arquitecto podrá con seguridad determinar el módulo más conveniente para su nueva obra.

#### 1 – 4. Métodos para otros tipos de composición habitual:

Entre los precedentes habituales es preciso contar con los que pronostican o proponen un futuro para el hombre y la sociedad. El trabajo puede hacerse de dos modos: 1º, estudiar las tendencias que pueden conocerse por medio de encuestas y por la interpretación de lo observado en la conducta actual; con todo ello, y de un modo razonable, prever el futuro próximo. 2º, hacer uso de la utopía, imaginando modelos de individuo, familia y sociedad que resuelvan los problemas actuales, y hacer para estos modelos una arquitectura adecuada. Ambos procedimientos de "salto al futuro" se han empleado desde Platón hasta hoy, y por eso se incluyen entre los métodos habituales. No son fantasías inútiles para el arquitecto, pues las construcciones propuestas para la sociedad futura pueden exigir nuevos sistemas de estructuras e instalaciones; su investigación inmediata sería necesaria en la actualidad, pues resolvería quizá problemas de hoy.

#### 2 – 1. Métodos normalizados para la composición plástica:

El proyecto ha de ser consecuencia exclusiva de los datos, entre los que se incluyen la manera de trabajar del propio arquitecto. Es un problema de lógica, para cuya solución proponen métodos diversos Alexander, Xenakis, Margarit-Buxadé, Friedman y otros. Un planteamiento perfecto requiere que todos los datos sean cuantificables, de tal modo que el problema pueda

resolverse mediante un ordenador; en este caso, puede suceder que el problema sea “determinado”, con lo cual la solución será única y se obtendrá sin dificultades. Esta concordancia de los datos se presenta raras veces; lo normal es que sea “sobredeterminado”, cuando hay un exceso de datos no concordantes que hacen imposible la solución, o que sea “indeterminado”, cuando la insuficiencia de condiciones permite varias soluciones.

En el caso de exceso de datos condicionantes, el arquitecto ha de suprimir o modificar los que estorben para lograr una solución; cuando, por el contrario, se presentan varias soluciones, el arquitecto ha de elegir una entre ellas. En ambos casos, ha de ejercer su oficio de artista creador mediante la selección entre varias opciones, sea para suprimir algunas dificultades, sea para elegir una solución final.

El proyecto se desarrollará en tres etapas, cada una de las cuales posee su geometría adecuada:

1ª Topológica: expresa el programa completo, en cuanto estructura de relaciones; se parece a un organigrama, pero completado según las condiciones actuales.

2ª Proyectiva: estudia la percepción de los espacios, con el espectador en reposo y en movimiento, de tal modo que es la visión sincrética del proyecto tal como lo conciben el arquitecto y el cliente.

3ª Métrica: es la expresión normal del proyecto con fines operativos. No obstante lo expresado en este plan de trabajo, lo normal es que su aplicación sea imposible si se quiere, como se indica, realizarlo en una sola operación del ordenador; aunque se haga uso de éste, el proyecto se realiza en varias etapas, que no coinciden necesariamente con las que acaban de mencionarse, puesto que se determinan por la acción intuitiva, que aparece en algunos momentos, inesperados para los que quieren que el proceso siga un desarrollo lógico sucesivo. A lo largo del trabajo, cada paso modifica la visión primera del proyecto y cambia los puntos de vista del arquitecto y del cliente por la influencia que ejerce sobre éstos el propio proyecto en desarrollo; tiene el proyecto tanta importancia y tanta vida que puede hacer retroceder el proceso hasta el programa de origen, pues ofrece, a veces, posibilidades de uso no previstas en éste.

Como consecuencia, el “método normalizado” conducirá a resultados muy pobres si se lleva con rigor, pues se fundaría solamente en el grupo de datos originales cuantificados; no tiene en cuenta la aparición de nuevos datos a consecuencia de las intuiciones que modifican el curso del proceso, o que deben modificarlo, si se quiere que el proyecto esté de acuerdo con la riqueza de la vida humana, a la que debe servir la arquitectura. El trabajo debe realizarse por etapas, cada una de las cuales es creativa; el ordenador puede servir para facilitar la solución de cada una de estas etapas; las cuales pueden ser sucesivas, si el razonamiento sigue un curso único, o pueden ser simultáneas, si como es normal, se presentan ante el arquitecto varios aspectos diferentes del problema, que han de resolverse por separado aunque estén condicionados entre sí, para llegar a la solución final que los abarque todos. Para alcanzar esta solución de conjunto, habrán de perder o modificar algunas de las exigencias de cada problema parcial. Esta es la “síntesis de la forma” que propone Alexander en su obra citada (32) y en sus estudios posteriores. El método, en consecuencia, consiste en “partir de cero”, sin tener en cuenta posibles precedentes, y arrojando el riesgo lleva consigo este olvido de todo lo hecho a lo largo de la historia.

## 2 – 2. Métodos normalizados para la composición estructural:

Existen ya en varios países piezas prefabricadas para estructuras, en especial para naves industriales y edificios de pisos. También se hacen instalaciones prefabricadas, o al menos par-

tes de ellas, tales como calderas, transformadores, ascensores, aparatos sanitarios, puertas, ventanas, y otras; existe la dificultad, en el momento actual, de acoplar tan distintos elementos por la anarquía vigente en las normas métricas y en los modos de enlace entre las piezas.

### 2 – 3. Métodos normalizados para la composición modular:

El proyecto se compone sobre una retícula espacial de rectángulos o triángulos (de los que se deriva la red hexagonal). La red ha de experimentar desplazamientos para resolver las juntas de dilatación. El problema indicado en 2-2 no puede resolverse en tanto no exista un módulo aceptado por todos para los elementos de la red. La adopción de un módulo internacional, que permitiría emplear en cualquier país elementos fabricados en cualquier otro, es por ahora irrealizable.

En la realidad del trabajo arquitectónico, una vez determinados la forma y el módulo de la red, el arquitecto trabaja sobre ella como el músico sobre el pentágrama, estableciendo acordes y ritmos libremente. Las reglas de la armonía son los sistemas de proporción: 1/2 y 4/9 (Partenón), 1/1, 618 (sección áurea), 1/1, 414 (lado a diagonal del cuadrado), y otros muchos más. Estos sistemas son necesarios en la composición modular; la vista no puede percibirlos, en general, pero lo hace la mente, como se ha discutido en el Capítulo VIII.

### 2 – 4. Métodos para otros tipos de composición normalizados:

La normalización estadística de los tipos de conducta humana, tanto actuales como previsibles en el futuro, puede conducir a una normalización de la arquitectura. El conductismo está bastante estudiado, pero falta un nexo racional entre los tipos de conducta y la arquitectura correspondiente. La humanización de las normas arquitectónicas es necesaria, porque hasta ahora éstas dependen de la economía y las finanzas, la facilidad en la fabricación, el transporte, el montaje, la duración, los gastos de conservación y de funcionamiento.

### 3 – 1. Métodos innovadores para la composición plástica:

Consisten en proyectar mediante elementos dados por la industria. Puede hacerse de dos modos: prefabricación “cerrada” y “abierto”. El primero no requiere un estudio especial en cuanto a su aspecto de creación artística, pues consiste en repetir industrialmente cualquier composición creada por un arquitecto; es como la fabricación de un automóvil, y se parece a las construcciones tradicionales en la casi imposible variabilidad de la forma original.

El segundo, por el contrario, es la creación arquitectónica en su plenitud, pero diferente de la habitual por el cambio de escala de los elementos de composición: en vez de ladrillos, vigas para forjados, aparatos sanitarios y otros objetos de tamaño pequeño, el sistema “abierto” emplea elementos grandes, tales como forjados enteros entre jácenas, tramos de escalera, paneles de fachada, cuartos de baño completos, y otros análogos; llevan incorporados los conductos y tubos de instalaciones. Pueden montarse de dos modos: mediante enlaces hormigonados que dejan la construcción inalterable en el futuro, o mediante tornillería y clips que permiten su variación. En el primer caso, la construcción es tan definitiva como la tradicional o la “cerrada”; tiene la ventaja de la libertad del proyecto y la mejor calidad de la construcción, dentro de una importante economía. En el segundo caso, la libertad es completa en el acto de proyectar y en el futuro; tal es la propuesta de Rafael Leoz, que permitirá al usuario del edificio modificar instalaciones, distribución interior y hasta el aspecto exterior. Las esculturas transformables de hoy pueden servir de referencia para este modo de hacer arquitectura; el edificio podrá cambiar según cambien las necesidades materia-

les y estéticas, y el arquitecto ha de proyectarlo tanto para el momento presente como para el mayor número de variaciones que pueda exigir el futuro.

### 3 – 2. Métodos innovadores para la composición estructural:

Ya se ha explicado como la estructura ha perdido, en la mayor parte de los edificios actuales, la primacía expresiva en el lenguaje arquitectónico; ahora son más importantes las instalaciones: el “Beaubourg” de París es una prueba, exagerada, de la preponderancia actual de éstas sobre la estructura. En general, las instalaciones envuelven a la estructura y necesitan a su vez ser envueltas por una cubierta que las proteja; dejarlas descubiertas, como se ha hecho en París, acelera su deterioro y dificulta las operaciones de mantenimiento.

Se han hecho ensayos para resolver el problema al revés: la estructura envuelve y protege las instalaciones; para ello, se prescinde de las secciones habituales de pilares y vigas, que son rectángulos, por secciones en forma de “U”; por duplicación de pilares y vigas, y por la sustitución de cada pilar por un grupo de cuatro (Edificio Passarelli en Roma). La prefabricación de estas nuevas piezas estructurales no es más difícil que las de formas habituales, y al aumentar las secciones en sus dimensiones externas, las luces entre pilares pueden ser mayores que las acostumbradas; las instalaciones se protegen mediante tapas practicables a lo largo de la abertura de estas piezas de nuevo tipo.

Con este sistema se devuelve a la estructura su primacía expresiva, y al mismo tiempo se abre el camino hacia la creación de nuevas formas de la propia estructura.

### 3 – 3. Métodos innovadores para la composición modular:

La innovación más importante sería determinar con carácter internacional el módulo básico y el sistema de múltiplos y divisores. Sólo así sería posible la prefabricación total, consiguiendo la mejor calidad con costes muy bajos. Suponiendo resuelto este problema, el arquitecto dispondría de un número de elementos prefabricados suficiente para expresarse como artista creador y para comunicarse con la sociedad. Podría actuar de dos modos: 1º. Sabiendo lo que quiere en una visión sincrética, elegir entre los prefabricados los que le convienen, como el escritor elige sus palabras entre las innumerables del diccionario, y combinar aquellos elementos como el escritor combina sus palabras mediante la sintaxis; para el arquitecto, la sintaxis es de dos clases: la obligada por los sistemas de enlace de piezas, y la libre apoyada en los ritmos y proporciones que elija. Hay que recordar que la libertad compositiva es grande aunque el número de elementos sea pequeño; con sólo cuatro piezas distintas pueden hacerse veinticuatro composiciones diferentes. La sintaxis obligada debe hacer posibles todas las combinaciones libres.

2º. El arquitecto quiere saber las posibilidades que le ofrece el nuevo modo de proyectar con elementos prefabricados; con un ordenador obtiene todas las combinaciones posibles. Algunas de éstas serán soluciones en que no hubiera pensado nunca, y sobre ellas apoyará su poder creativo, tanto en el aspecto estético como en el práctico. Este sería el verdadero método innovador, dentro de una visión realista de la composición.

### 3 – 4. Métodos para otros tipos de composición innovadores:

La innovación más importante sería restablecer la comunicación, ahora perdida, entre la sociedad y la arquitectura. La arquitectura actual es esotérica para el pueblo, que la admite sólo por ser moderna, por otorgar prestigio social al que vive en ella; pero el interior de la misma es

el ámbito vital inmediato del habitante, y éste lo configura con el pseudoarte "Kitsch". Como ya se ha indicado a lo largo de este Libro, el pueblo siente "hambre de formas" vitales, y si el arquitecto se las da abstractas y alejadas de la riqueza de la vida y del placer de los sentidos, las busca por su parte en una falsa antigüedad. En otros tiempos, el arte de cada época, fuera bueno o mediano, era la manifestación estética de la sociedad; una sociedad sin nostalgias de estilos pasados, que vivía su momento con un sentido comunitario de modernidad. Ahora, la mente escindida, esquizofrénica, de la sociedad hace uso en la arquitectura de interiores, y aún en algunos exteriores, de aquellas formas que fueron modernas en su tiempo, y las encaja dentro del mundo arquitectónico de hoy; éste sólo lo comprenden como marco total de vida las minorías intelectuales. Por otros caminos, se ha llegado a esta misma conclusión en varios Párrafos anteriores; la coincidencia con el Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos comprueba la importancia de esta preocupación sobre el papel de la arquitectura, y también de las otras artes, en el mundo actual.

En este Congreso no se trató de una solución propuesta en la época de entreguerras y renovada recientemente: consiste en dejar de construir edificios "para siempre", en vista de los rápidos cambios de la sociedad, de los gustos y de la técnica; se harían para una vida corta, como la prevista para los televisores o los automóviles, y con ello se obtendría una baja en los costes. Sin embargo, no se comprende como se podrían hacer una cimentación y una estructura para una resistencia de corta duración; el sistema será válido sólo para las instalaciones, pavimentos, cubiertas y otros elementos que ya se cambian periódicamente en edificios construidos por los medios normales. No parece ésto motivo suficiente para derribar todo el edificio, haciendo desaparecer una obra de arte en que el arquitecto expresó su espíritu, y junto con él asumió el sentido de la vida y la imagen del mundo que tenían las gentes de su tiempo.



## CAPITULO XIII

# LA MATEMÁTICA COMO GUÍA DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

## 52 – EL VALOR DE LA MATEMÁTICA EN EL ARTE

### 1.– IDEAS GENERALES.

Muchos artistas y teóricos del arte han compuesto sistemas de proporción geométricos y aritméticos para regular el trazado de sus obras y para explicar las de cualquier estilo. En la música pitagórica lo han conseguido, justificando incluso la dificultad de la “coma”; pero quedan dudas que ha tratado de resolver Juan Sebastian Bach con “El clave bien temperado”, división de la octava en doce semitonos iguales, así como, ya en nuestro siglo, el atonalismo y el dodecafonismo de Schönberg. A los distintos sistemas musicales de proporción corresponden estilos diferentes, y todos ellos se refieren materialmente a su percepción por el oído, aparato de medida que posee una exactitud que falta en la vista; esta percepción sensorial perfecta causa efectos estéticos de por sí, y además es el camino hacia la percepción inteligible donde se produce la emoción estética.

Algo parecido han querido hacer las artes visuales con sus sistemas de proporción, pero en la práctica su teoría y su aplicación son diferentes. La teoría suele tener como base los números de la música pitagórica aplicados a las proporciones de un cuerpo humano ideal, y estas últimas se aplican a su vez a la arquitectura. El más antiguo de los tratadistas que conocemos, Vitruvio, estudia ampliamente la música en su obra (74), pero no explica su relación con el cuerpo humano ni con los edificios; dice en el Libro III que las proporciones del cuerpo serán aplicadas al tema más noble: “los templos de los dioses inmortales”. Sin embargo, en lo que sigue no las aplica, sino que hace uso directamente de algunas de las proporciones musicales sin pasar por el intermedio de las del cuerpo: en poco se parecen las proporciones de plantas, alzados, columnas y demás elementos a las obtenidas en el cuerpo humano. Puede deducirse que Vitruvio establece unas relaciones simbólicas, no numéricas, entre el cuerpo y la arquitectura; para confirmar esta opinión, hay que recordar que establece un paralelo entre los Ordenes de columnas y determinadas figuras humanas: el guerrero, la doncella, la matrona; este paralelo no tiene nada de geométrico, porque los capiteles, por ejemplo, no tienen las medidas que corresponderían a las cabezas de las figuras correspondientes. Algunos tratadistas del Renacimiento han dibujado estas expresiones del antropomorfismo clásico: por ejemplo, John Shute, “Paynter and Archytecte”, en su obra “The First and Chief Groundes of Architecture”, 1563 (71); Diego de Sagredo, en “Medidas del Romano”, 1526 (72), traza perfiles de molduras según siluetas de cabezas, pero no se extiende a más. Los dibujos de Shute muestran claramente

la diferencia entre las proporciones de las columnas y las figuras humanas que son simbolizadas por aquellas.

## 2.- DIFICULTADES OBSERVADAS

La diferencia entre las normas teóricas de proporción y la realidad observada en las estatuas clásicas, en los edificios de la Antigüedad y en los estudios anatómicos modernos, es una constante que debe ser explicada. El problema no está solamente en Vitruvio: el "Canon" de Policleto, tal como lo realizó en el "Doríforo" y como lo explica Plinio el Viejo, es más complicado; además las medidas reales de dicha estatua no cumplen exactamente la condición pitagórica de relacionarse, entre ellas y con la estatura total, mediante razones de números bajos (73).

## 3.- SISTEMA DE VITRUVIO

Vitruvio propone el sistema siguiente, en el Capítulo I de su Libro III (74):

"Compuso la naturaleza el cuerpo del hombre de suerte, que su rostro desde la barba hasta lo alto de la frente y raíz del pelo es la décima parte de su altura. Otro tanto es la palma de la mano desde el nudo de la muñeca hasta el extremo del dedo largo. Toda la cabeza desde la barba hasta lo alto del vértice o coronilla es la octava parte del hombre. Lo mismo es por detrás, desde la nuca hasta lo alto. De lo alto del pecho hasta la raíz del pelo es la sexta parte: hasta la coronilla la cuarta. Desde lo baxo de la barba hasta lo inferior de la nariz es un tercio del rostro: toda la nariz hasta el entrecejo otro tercio, y otro desde allí hasta la raíz del pelo y fin de la frente. El pie es la sexta parte de la altura del cuerpo (A 1): el codo la cuarta: el pecho también la cuarta (A 2)". "Así mismo el centro natural del cuerpo humano es el ombligo, pues tendido el hombre supinamente, y abiertos brazos y piernas, si se pone un pie del compás en el ombligo, y se forma un círculo con el otro, tocará los extremos de pies y manos (A 3). Lo mismo que en un círculo sucederá en un quadrado; porque si se mide desde las plantas a la coronilla, y se pasa la medida transversalmente a los brazos tendidos, se hallará ser la altura igual a la anchura, resultando un quadrado perfecto (A 4)".

Este texto ha sido objeto de comentarios, interpretaciones y correcciones, desde el siglo XVI hasta el nuestro; interesan especialmente los cuatro puntos anotados. Sobre el punto (A 1), longitud del pie, es preciso hacer notar que existe gran diferencia entre lo indicado en el texto de Vitruvio y la realidad medida en las estatuas antiguas y en la anatomía moderna, como se ha indicado más arriba con carácter general. En el trabajo de Víctor Mortet se citan varias relaciones, medidas realmente, entre el pie y la estatura: en el Apolo de Belvedere la estatura es 6,85 longitudes del pie, o sea más cerca de 7 pies que de los 6 pies que señala Vitruvio; en un estudio anatómico de G. Schadow se establece la proporción de 6,60, también más cerca de 7 que de 6.

Respecto del punto (A 2), es de notar que la traducción de Ortiz y Sanz, coincidente con la de otros autores que se suceden desde el siglo XVI hasta el propio V. Mortet, ha sido cambiada por Auguste Choisy: en vez de "el pecho también la cuarta", Choisy traduce "el palmo, la vigésima cuarta". No se dan explicaciones de este cambio radical, pero el resultado es muy razonable y más conforme con la realidad; este palmo además, es unidad de medida empleada antiguamente en la arquitectura de muchos lugares (no debe confundirse con el "palmo castellano", que vale tres cuartos de "pie castellano", como el de otros países en relación a su pie

correspondiente). El punto (A 3) ha sido ilustrado por el conocido dibujo de Leonardo y por los grabados de numerosos tratados sobre Vitruvio, desde el siglo XVI en adelante. No parece presentar dificultades en su aplicación a la realidad anatómica, por la flexibilidad propia de los miembros del cuerpo para adaptarse a la postura que indica el texto. El “Vetruvio in volgar lingua” de M. Gianbatista Caporali di Perugia (76), ilustra con fidelidad el texto en la figura del folio 71 r; Durero, en la obra citada (77), introduce una curiosa variante en todas las figuras referentes a la inclusión del cuerpo en un círculo (folios 46 r, 53 v, 56 r, etc.), pues deja la pierna en posición vertical.

El punto (A 4) referente al “quadrado perfecto”, no se cumple en la realidad; la envergadura normal es mayor que la estatura. Indica V. Mortet que en grandes estaturas se encuentran mayores aproximaciones a la regla de Vitruvio que en las normales o pequeñas, pero las medidas de Hambidge no confirman esta opinión, pues para estaturas que difieren poco de 6 pies ingleses (1,824 metros) se encuentran envergaduras superiores en varios centímetros; puede resumirse el resultado de sus estudios exponiendo las relaciones entre estatura y envergadura obtenidas en los ejemplares más perfectos: tomando como unidad de medida la estatura, el rectángulo en que se inscribe el cuerpo tiene anchuras variables entre 1,118 y 1,045. Siguiendo la teoría de Hambidge, ambos números deben ser función de la “sectio áurea”, y en efecto se obtiene que  $1,118 = \sqrt{5}/2 = \phi - 0,5$ , y  $1,045 = 2,5 \phi - 3$ .

Una aproximación muy sencilla de este último número se obtiene dando a la estatura el valor 24 y a la envergadura 25. El rectángulo resultante tiene la proporción  $25/24 = 1,041$ ; es la suma de 8 triángulos rectángulos pitagóricos (lados en proporción 3, 4, 5), de los cuales 4 tienen sus lados en relación 3/4 con los otros 4; este trazado procede de la obra de Edgar Wedepohl, “Eumetria” (80), y aunque su objeto no es el estudio de las proporciones del cuerpo humano, se menciona aquí por su semejanza con el sistema vitruviano de relaciones entre números enteros bajos. La figura adjunta es la expresión gráfica de ambos cálculos.

Otro punto del texto de Vitruvio merece ser puesto en claro, porque ha sido mal interpretado por algunos autores y defendido muy confusamente por V. Mortet, a pesar de que su redacción es tan clara que no admite interpretaciones. Se trata de las proporciones de la cabeza y del rostro, y de las tres partes iguales en que se divide éste. De modo incomprensible, han supuesto algunos que la diferencia de altura entre cabeza y rostro es igual a una de las tres partes antes mencionadas; con esta hipótesis gratuita, pues Vitruvio no dice nada de esta igualdad, han creído descubrir una contradicción en su sistema. Esta no existe si se acepta el texto de Vitruvio tal como es: en éste se afirma solamente que la cabeza es la octava parte de la altura total, y el rostro la décima, de lo cual resulta que la diferencia citada es la que existe entre  $1/8$  y  $1/10$ , que es  $1/40$ ; en cuanto a la tercera parte de la altura del rostro es  $1/10$  dividido por tres, o sea  $1/30$ .

En conjunto, el sistema de Vitruvio es coherente y cumple la condición de manejar sólo números bajos, aunque para ello ha de suponer un cuerpo humano que no es el de la escultura antigua ni el de la anatomía actual; por el contrario, es el cuerpo que conviene al alma, si se interpreta desde la escuela filosófica de Filostrato el Joven (segunda mitad del siglo III) tal como lo cita V. Mortet en su trabajo tantas veces mencionado: “Pues las formas ajenas y contrarias a las verdaderas proporciones no podrán servir a la expresión de los movimientos de un alma bien ordenada”. Claro es que esta frase ha de entenderse en sentido neoplatónico, de tal modo que las “verdaderas proporciones” son las leyes de relación que los teóricos de la época encuentran en la naturaleza, o más bien, desde nuestro modo actual de pensar, que quieren imponer a la naturaleza.

#### 4.- SAN AGUSTÍN Y EL ARCA DE NOÉ

No sólo en la Antigüedad clásica se han propuesto sistemas de proporción para el cuerpo humano; el Académico de Bellas Artes y Arquitecto Luis Cervera hizo notar que en "La Ciudad de Dios" (Lib. XV, Cap. 26) de San Agustín (81) existe una importante referencia a las proporciones del cuerpo humano, sin precedentes, al parecer, en los autores de la Antigüedad; esta referencia también había sido señalada por V. Mortet en sus "Recherches" de 1908.

El punto de partida de San Agustín es el pasaje del Génesis, 6, 15, donde trata de las medidas del Arca de Noé. Es de notar que en este texto se indican las dimensiones del Arca escuetamente, sin ninguna explicación ni referencia al cuerpo humano ni a ningún otro objeto. San Agustín, por descubrimiento propio o ajeno, encuentra que son dimensiones apropiadas a las proporciones de un cuerpo humano; las aplica al cuerpo del "Hombre Cristo Jesús" considerado como Arca de Salvación, prefigurado en el Arca de Noé. La explicación de San Agustín es la siguiente:

"Las medidas de su longitud, altura y anchura son un símbolo del cuerpo humano en cuya realidad vino a los hombres ("el Hombre Cristo Jesús"), como había sido predicho. En efecto, la longitud del cuerpo humano desde la coronilla a los pies es seis veces tanta como la anchura que hay desde un costado al otro, y diez veces tanta como la altura, que se mide en el costado desde la espalda al vientre. Así, si mides a un hombre tendido boca abajo o boca arriba, es seis veces más largo desde la cabeza a los pies que ancho de derecha a izquierda o de izquierda a derecha, y diez veces más que alto desde el suelo. Por eso el arca se hizo de trescientos codos de larga, cincuenta de ancha y treinta de alta" (81).

Por lo tanto, la longitud de Arca (300 codos) es igual a 6 veces su anchura (50 codos) y 10 veces su altura (30 codos). Aplicadas estas proporciones al cuerpo humano, en la forma que indica el texto anterior, se ve que no contradicen a Vitruvio; por el contrario, completan su descripción y llenan algunas lagunas que se observan en ésta. Esto se hace patente en la figura adjunta, que reúne los sistemas de Vitruvio y de San Agustín, o sea la división de la estatura en seis, ocho y diez partes; la primera y la última son de San Agustín, y la intermedia, de Vitruvio. Con estas divisiones y sus consecuencias se consigue determinar un gran número de puntos importantes obtenidos de algunos buenos estudios anatómicos modernos como los que se encuentran citados en las obras de M. Ghyka; estos puntos pertenecen al esqueleto y al cuerpo completo.

Unicamente quedan fuera del sistema Vitruviano los dos puntos antes señalados: la envergadura, que debe exceder del cuadrado (indicado en su mitad) en la figura que se adjunta, y la longitud del pie. En el dibujo se ha acortado la longitud del dedo medio de la mano derecha, haciéndolo igual al índice; esto es contrario a la realidad, pero es necesario en el dibujo para que se cumpla la norma de Vitruvio. En cuanto a la longitud del pie, no se ha indicado en la figura; su dimensión real es demasiado diferente de lo que señala este autor.

#### 5.- EL MODULOR DE LE CORBUSIER

Los sistemas de proporción fundados en las medidas de un cuerpo humano ideal se han sucedido a lo largo del tiempo, hasta nuestros días. El último es el "Modulor" de Le Corbusier (82), fundado, como los de Hambidge y Ghyka, en la "sectio áurea"; tiene la particularidad de añadir medidas efectivas a las proporciones; es decir, la estatura no es simplemente

te la unidad abstracta cuyos divisores y múltiplos forman la serie de relaciones ideales, sino una estatura determinada, elegida arbitrariamente por el autor. El propósito de Le Corbusier es organizar las proporciones ideales y las medidas reales dentro de un sólo sistema; el inconveniente que se aprecia desde el primer momento es la dificultad de reunir las medidas, que dependen de la estatura de los diversos tipos raciales y de sus variaciones, rápidas en nuestro tiempo por los cambios en el género de vida y el régimen de alimentación, con la perennidad de la matemática. El mismo Le Corbusier hubo de cambiar a lo largo de su trabajo la estatura elegida al principio, y ni aún así pudo emplear su “Modulor” de un modo general.

## 6.- EL IDEAL DE LA SEGURIDAD

Después de esta mención de algunos sistemas de proporción, es preciso tratar de los propósitos de sus autores. Uno de ellos, el más obvio, es la formulación de unas reglas que sirvan de normas didácticas para los aprendices del arte, y también como procedimientos para facilitar el trabajo de los artistas ya en ejercicio. El propósito más importante, sin embargo, no era esta utilización práctica, sino obtener la seguridad en el camino hacia la belleza; entre los primitivos, tanto antiguos como actuales, parece seguro que se trata ante todo de la seguridad, más que de la belleza, representada por las figuras regulares, que ha empleado siempre la magia: círculo, cuadrado, pentágulo, mandala; son imágenes seguras y constantes, aptas para exorcisar la variedad imprevisible de la naturaleza y de la vida. Se encuentran dibujadas en las cuevas de la humanidad prehistórica, y convertidas más tarde en grandes monumentos de Asia Oriental y de América Central. Sus huellas persisten hasta el arte de nuestros días, de un modo más o menos velado; están en la base de los trazados reguladores que intentan racionalizar la creación artística. De un modo inconsciente, se busca ante todo la seguridad a que se han referido las líneas anteriores, y unida a ella la belleza como propiedad de una divinidad en que se confía para obtener esa seguridad; la cual está en la “geometría perenne” y en la expresión numérica de ésta. En ella reside lo objetivo, lo verdaderamente independiente de la intimidad subjetiva y siempre insegura del artista. En las artes de las grandes culturas occidentales se observa que el trazado geométrico se ha aplicado con diversas intenciones, según los lugares y los tiempos. Puede afirmarse que su parentesco con la magia, y con la consiguiente busca de la seguridad, es tanto mayor cuanto menor es la religiosidad profunda de cada cultura. La forma del “mandala” hindú y tibetano puede servir de referencia, ya que es el signo mágico complejo propio de culturas más desarrolladas que las primitivas. No son “mandalas” las ordenaciones de los santuarios y acrópolis de la Grecia clásica, expresiones de religiosidad seria, pero se acercan al “mandala” los trazados y los edificios de la época helenística y del Imperio romano, tiempos de decadencia religiosa. La ciudad gótica y su catedral se alejan del “mandala”, pero en el Renacimiento y el Manierismo se vuelve a él; el proyecto de Bramante para San Pedro de Roma y la Villa Rotonda de Palladio son ejemplos máximos del empleo del “mandala” en Occidente, y coinciden con una época de conflictos religiosos. En la época barroca, la brillante exteriorización de lo religioso se aparta de dicha forma mágica, si bien su triunfal superficialidad la admite en algunos casos. El racionalismo del siglo XVIII pierde la Religión y vuelve a las figuras mágicas; los edificios que proponen Boullée, Ledoux y Durand, durante el final de ese siglo y el principio del siguiente, son puros “mandalas”. En nuestro tiempo, consecuencia de aquel siglo del racionalismo, vuelven a la magia geométrica muchos edificios; principalmente, obras de Mies van der Rohe y de su escuela. Coincide este hecho arquitectónico con el resurgimiento de las prácticas mágicas en nuestro tiempo, y en especial de la magia de las figuras y de los números.

No son sólo la astrología y las otras maneras de “ciencias ocultas” las que han provocado el resurgir de la matemática como un modo de llenar con lo maravilloso y misterioso las almas vacías de nuestra sociedad irreligiosa; también ha habido un motivo práctico para traer la geometría a la organización de ciudades y edificios, debido a la necesidad actual de normalizar la arquitectura masificada que necesita la explosión demográfica de nuestros días (22, 23, 39, 68, 70).

## 7.— DIFICULTADES Y LIMITACIONES

Es preciso volver a tratar de los esfuerzos antiguos para fundar el arte en la matemática, pues en ellos se basa la larga tradición que ha llegado hasta nuestros días con pocas interrupciones; un ejemplo de éstas es la época Romántica desde su inicio, caracterizada por la exaltación de la subjetividad del artista.

Se ha observado la escasa coherencia del sistema vitruviano con su aplicación práctica. Podría, con buena voluntad, intentarse la aplicación del sistema de ocho cabezas y de diez rostros de estatura a columnas de ocho y diez diámetros de altura, pero no parece lícito convertir lo que en Vitruvio es una relación entre medidas verticales, estatura, cabeza rostro, en otra relación entre una medida vertical, altura de la columna, y otras horizontales, diámetros de las columnas en el arranque de sus fustes. Sería válido, en cambio, suponer que la octava y la décima parte de la altura fuesen las de los capiteles, pero en Vitruvio sólo se encuentra esta última relación en una variante posible del Orden corintio.

Análogamente, se puede considerar valedera la proporción entre estatura y medida del cuerpo del vientre a la espalda, siendo ésta la décima parte de aquella, como la de una columna corintia de diez diámetros de altura; esta proporción es la propuesta por San Agustín.

En cuanto al trazado de conjunto, hay que esperar al Renacimiento (salvo el precedente de Villard d'Honnecourt) para encontrar plantas de edificios, o alzados, en algunos autores, tales como Francesco di Giorgio Martini y Simón García, que adaptan la arquitectura a la figura humana.

## 8.— SISTEMAS CONTRADICTORIOS

La actitud de Vitruvio puede entenderse suponiendo que su estudio de las proporciones es simplemente un ejemplo de cómo pueden reducirse a relaciones entre números bajos las medidas de cualquier obra de arquitectura, ya que algo tan complicado y variable como el cuerpo humano puede también explicarse por estas relaciones. Claro es que para conseguirlo ha tenido que falsear datos observables en la realidad, como se ha indicado antes; tampoco ha adoptado las proporciones de la música pitagórica, muy sencillas pero poco adecuadas para medir un cuerpo humano, aunque sí lo son para medir directamente la arquitectura, incluso la del propio Vitruvio, saltando sobre estas proporciones del cuerpo de las que hace tan poco uso.

En líneas anteriores se hizo notar que el artista clásico, en general, modifica las dimensiones dadas por la teoría de la belleza ideal al modo pitagórico, o sea de la belleza inteligible, para que el espectador pueda contemplarla como tal; estas modificaciones son las necesarias para compensar las deformaciones por las que ha de pasar la belleza sensible, en su percepción a través de los sentidos. En el Libro de Vitruvio, las modificaciones y deformaciones son objeto de un estudio referido principalmente a tres aspectos: la relación entre los diámetros inferior

y superior de los fustes, establecida de un modo abstracto, o sea independiente de la altura real de la columna, aparece después modificada por una regla que determina cual debe ser esa relación según sea la verdadera altura: cuanto mayor es ésta, tanto menor debe ser la diferencia entre los diámetros inferiores y superior, pues se supone que la vista reducirá el diámetro superior aparente en columnas de gran altura; otro aspecto es la inclinación que debe darse a los planos, verticales según la regla general, para que los situados en la parte alta del edificio se presenten de modo que se aproximen a una posición normal al rayo visual, con lo cual perderán lo menos posible de su altura aparente; finalmente, el difícil y discutido pasaje referente a los "scamillos impares", que ha dado lugar a tantas interpretaciones extrañas desde el siglo XVI hasta el XIX, parece referirse al trazado de las curvaturas del estilóbato según la sensata versión de A. Choisy (75).

Estas modificaciones alteran las medidas determinadas por el sistema abstracto de Vitruvio, que es el aceptado exclusivamente en el Renacimiento; por otra parte, las modificaciones indicadas muestran que el sistema de correcciones visuales del siglo V antes de Cristo no estaba olvidado en la Grecia Jónica donde, probablemente, se escribieron los tratados perdidos que sirvieron de base al de Vitruvio. La queja de San Agustín, el no poder contemplar la belleza inteligible porque "los sentidos se lo impedían", no estaría justificada ante una arquitectura que hubiese contado con las limitaciones de los propios sentidos como instrumentos para alcanzar el mundo de las ideas; así fué la arquitectura del Partenón y de otros templos dóricos de aquella época, no conocidos por San Agustín ni por los tratadistas del Renacimiento. De todo ello resultan diferencias importantes entre la realidad y el canon de Vitruvio; tanto Hambidge como Ghyka resuelven el problema de las proporciones reales mediante el sistema de la "sección áurea", que consideran como la explicación universal de la belleza. Las diferencias principales entre los resultados de este sistema y el de Vitruvio se observan al estudiar el "canon" de este último; el contraste entre el concepto inicial de ambos es total: el sistema antiguo propone un modelo único fundado en relaciones sencillas entre números enteros bajos, el cual se aproxima a las realidades corpóreas sin mucho respecto a la exactitud. El sistema de la "Sección áurea", en su interpretación moderna, explica exactamente las proporciones de varios casos particulares, todos diferentes, mediante aplicaciones adecuadas para cada caso de alguna de las numerosas combinaciones numéricas que permite el sistema; sus números son irracionales en vez de enteros, y la sencillez y riqueza de sus posibilidades combinatorias se fundan en la definición del número que las sirve de origen: es un número cuyo cuadrado se obtiene sumándole la unidad ( $\phi + 1 = \phi^2$ ); todas sus potencias se calculan por simples sumas. El sistema, en vez de definir unas proporciones ideales y únicas, como en Vitruvio, es la invitación al juego de buscar la definición matemática propia de cada caso particular.

El contraste entre ambos sistemas recuerda las viejas disputas de realistas y nominalistas; a estos últimos parece unirse Alberto Durero en su obra sobre las proporciones, "Della Simmetria dei Corpi Humani" (77), donde propone una serie de medidas, partes alícuotas de la estatura, con las cuales mide cualquier cuerpo humano, incluso deforme; parece que su propósito es considerar bello todo cuerpo cuyas partes pueden relacionarse mediante números enteros bajos, sea cualquiera el orden en que éstos se empleen.

## 9.- LA GEOMETRÍA Y LOS SENTIDOS

En consecuencia, el sistema que expone Vitruvio siguiendo una tradición helenística, es una aproximación a la realidad observable, convertida en un sencillo esquema geométrico grato al intelecto. No interesan los datos que aportan los sentidos por su falta de exactitud, según la opinión

de Sócrates; Platón añade más en el "Fedón": el cuerpo estorba al alma para el conocimiento de la verdad. Siendo así, las proporciones se poseen en el intelecto antes, y con más exactitud, que las obtenidas mediante la observación; es lo contrario de la sentencia aristotélica: "Nada hay en el intelecto que no haya estado antes en los sentidos". El cómo puede producirse el conocimiento apriorístico que se postula en el "Fedón", es cuestión que resuelve Sócrates con la poética teoría de la reminiscencia: aprender o conocer es recordar lo sabido antes de nacer. Con más realismo, San Agustín propone, en "Contra Académicos", como primeras realidades aquellas relaciones matemáticas que son la verdad absoluta en cualquier lugar y tiempo; por tanto son para él, al modo platónico, preferibles a los datos de la observación, expuestos a errores y nunca constantes.

Ha llevado el problema al objetivismo universal de la matemática, desde el campo del mito socrático.

## 10.- ACEPTACIÓN DE LOS LIMITES DE APLICACIÓN

Del estudio anterior puede deducirse que el pitagorismo no ha tenido una aplicación clara en las artes visuales de la Antigüedad; ni siquiera se ha seguido, a primera vista, en la arquitectura, arte cuya organización esencialmente geométrica hubiese facilitado su empleo. En una observación más detallada, ha aparecido la versión contraria; ésto es, que el artista ha realizado su obra en dos etapas, ambas calificables como científicas: en la primera el trazado geométrico es pitagórico y expresa la norma ideal, y en la segunda ha deformado, también geométricamente, las proporciones de este trazado; de modo que teniendo en cuenta las propiedades de la visión y el modo de realizarse la contemplación del objeto arquitectónico, lo que el ojo transmite a la mente sea el modelo ideal, puesto que la deformación que produce la visión es la opuesta a la que el artista hizo conscientemente en la segunda etapa de su trabajo. Este refinado uso de la geometría es el estudiado por muchos autores del siglo pasado y de éste; su base es el texto de Vitruvio ya mencionado, donde propone unas deformaciones que más tarde se descubrieron en los templos dóricos, cuando éstos se pudieron medir con exactitud, aunque no coincida en general dicho texto con la realidad observada: por ejemplo, en el Partenón los planos casi verticales del entablamento están inclinados hacia atrás en su parte superior, en vez de hacia adelante como dice Vitruvio.

Las deformaciones tienen un valor relativo, pues exigen puntos fijos para que la contemplación produzca en la mente el modelo ideal. En las Acrópolis y Santuarios se construyeron realmente estos puntos privilegiados en forma de puertas de entrada al recinto cercado, del todo o en parte, en que se elevaba el templo; así resulta de los estudios de G. P. Stevens sobre el emplazamiento del Partenón, publicados en la Revista "Hesperia" de la Escuela Americana de Estudios Clásicos en Atenas (83). Esta solución es precaria, pues el efecto buscado desaparece al alejarse de dichos puntos; a no ser que la persistencia de la memoria visual sea suficiente para conservar la imagen ideal, no obstante la sucesión de imágenes reales que se percibirán después; imitando una frase del "Timeo", puede decirse que si la imagen ideal es el Ser, las otras son el Devenir.

Todo ello conduce a recordar las palabras que Platón pone en boca del propio Timeo: "Si no llegamos a ser capaces de hacer razonamientos coherentes por completo y llevados hasta la última exactitud, no os extrañéis. Pero si aportamos algunos que no cedan ante ningún otro en verosimilitud, debemos felicitarnos, recordando que yo que hablo y tú (Sócrates) que juzgas, no somos más que hombres, de modo que nos basta aceptar en estos asuntos un relato verosímil, y no debemos buscar más allá" (84).



## 11.- EL PITAGORISMO EN LA ACTUALIDAD

La cuestión de las proporciones ideales, de los esfuerzos por hacerlas perceptibles en las obras de arte, y de la imposibilidad de conseguirlo por completo, ha de resolverse conforme a esta resignada opinión; pero si la necesidad actual de una arquitectura para las masas obliga a la normalización, ésta necesita organizarse con proporciones pitagóricas, y se llega a la paradoja de volver a las proporciones ideales más abstractas por medio de la prefabricación; es decir por simples consideraciones económicas y fabriles. La arquitectura moderna podrá complacerse en la creación de formas ideales, como lo pudo hacer el arquitecto antiguo en la primera etapa, antes indicada, de su trabajo; pero habrá de prescindir de la segunda, en la que se trata de conseguir que tales formas sean percibidas, y que por tanto sean éstas un camino que permita al espectador acercarse a la contemplación de la belleza ideal; en definitiva, se ha de renunciar a satisfacer la necesidad estética que siente todo ser humano que posea la plenitud de sus facultades mentales.

## 12.- DUDAS SOBRE LA VALIDEZ DE LOS SISTEMAS GEOMÉTRICOS

Sin embargo, la creencia en los valores estéticos de los métodos geométricos no ha sido segura ni siquiera en los momentos de su mayor vigencia; Sócrates ("Fedón" y "Teetetes") tenía sus dudas. En el "Fedón" se expresa de este modo: "¿La vista y el oído aportan alguna verdad al hombre, o bien, como los poetas cantan siempre, nosotros no vemos ni oímos cosa alguna con exactitud? Pero si estos dos sentidos corporales no son exactos ni claros, mucho menos pueden serlo los otros; son muy inferiores a aquellos". Si esta opinión escéptica era de uso común entre teóricos del arte y artistas, puede comprenderse que sin muchos escrúpulos se adaptasen las reglas de un arte del oído para las artes de la vista, y que en esta operación se falsificasen datos de la experiencia para ajustar lo visible a lo audible.

En realidad, estas palabras de Sócrates se refieren sólo indirectamente al tema de la exactitud matemática en la obra de arte; a lo que dirigen su atención es al problema de la percepción de esa exactitud, porque la belleza en sí continúa estando precisamente en el mundo de la aritmética y de la geometría, según los pensadores de la larga serie que cuentan como nombres más conocidos los de Pitágoras, Platón, Plotino y San Agustín; esta belleza es tanto más elevada cuanto más sencillas sean las relaciones matemáticas. Tal es el axioma que rige la composición en la música, la pintura, la escultura y la arquitectura; este axioma se aplica, sin embargo, con una laxitud que será explicada más adelante.

Dentro de este modo de pensar, la música debe considerarse como primera entre las artes, pues en ella descubrió Pitágoras, de un modo que puede llamarse científico, las relaciones simples entre longitudes de cuerdas que constituyen las bases de la armonía. El oído es un instrumento de medida mucho más perfecto que la vista, y por ello puede suponerse que las artes visuales buscaron sus propias leyes armónicas, no en el testimonio de los ojos, sino en la imitación de las leyes musicales.

Aquí aparece una cuestión difícil, pues el manejo de la matemática en su aspecto visual, o sea en la geometría, es arbitrario en Platón y contrario a toda exactitud, e incluso a toda verosimilitud; en el "Timeo", 56-e, dice: "en cuanto a los elementos del aire, si pierden su unidad y se descomponen, producen dos corpúsculos de fuego". Teniendo presente que los elementos del aire son octaedros, se ve que su división producirá dos pirámides de base cuadrada, y no dos tetraedros, elementos del fuego, que son pirámides de base triangular. Del mismo modo

procede Platón en casi toda la parte del “Timeo” dedicada a la matemática; como dice A. Rivaud comentando el pasaje anterior, “no hace falta ser un gran especialista en estereometría para apercibirse de que no se puede formar un octaedro yuxtaponiendo dos tetraedros. Basta mirar alguno de estos modelos, tallados en piedra o madera, de los que los géometras y los arquitectos griegos sabían servirse tan bien” (84)<sup>6</sup>.

El mismo Platón, en el “Filebo”, explica que hay dos geometrías: la primera propia de los filósofos, arquitectos, y algunos otros, y la segunda para los comerciantes, agrimensores, y gente práctica en general; la primera será la geometría inexacta, pero simbólica, y la segunda será la propia de la vida corriente; por tanto, la primera sería cualitativa, y la segunda cuantitativa. Esta última sería la de Euclides, en tanto que la primera sería la “geometría sensible” que pedía Eugenio d’Ors.

A la inexactitud platónica podrían aplicarse las palabras de José Camón Aznar: “Pero la perfección no se consigue con un orden numeral. O mejor, la belleza concretada en proporción no es por sí misma una calidad edénica” (85).

### 13.— DESARROLLO DE LA CIENCIA EXACTA EN EL ARTE

Teniendo en cuenta estos datos, puede concluirse que en pocas obras de escultura y arquitectura de la época clásica griega, al menos en las anteriores a Euclides, se encontrarán medidas que se ajusten exactamente a cualquier sistema pitagórico de proporción; en primer lugar, porque lo que se mide directamente ha sido deformado intencionadamente por el autor para que la vista perciba el concepto original del trazado, como se ha indicado antes; esta etapa del trabajo del escultor y del arquitecto aspira a resolver el problema de la percepción visual; en segundo lugar, porque el propio trazado original, que puede descubrirse según ha mostrado los estudios de Choisy, Pennethorne, y otros (49, 50, 51, 52, 53), no cumple necesariamente las leyes de relación exacta entre números bajos, pues posiblemente emplea relaciones simbólicas, como las que manifiesta el “Timeo”.

Las relaciones exactas aparecen probablemente, y por motivos prácticos de política y de técnica (86), en tiempo de Alejandro Magno (356-323). Convertidas en reglas sencillas de composición, al parecer por obra de los arquitectos jónicos, llegan a Vitruvio, y éste las transmite y las hace vivir hasta nuestros días; es opinión común que la Edad Media hizo uso de ellas, aunque su arquitectura fuera tan diferente de la antigua; especialmente en la época gótica debieron ser necesarias para definir las proporciones que requiere la estabilidad de estos prodigios de equilibrio que son muchas de sus Catedrales. Las estructuras de Beauvais y de Palma de Mallorca son casos límites, imposibles de comprender sin la suposición de que hubo un trazado previo rigurosamente exacto, no simbólico ni aproximado; la geometría laxa de Platón se debió aplicar sólo a la decoración, y en ésta ejercieron su libertad creadora

---

<sup>6</sup> La interpretación de L. Moya, como la de A. Rivaud, se basa en una concepción espacial de los poliedros citados. Sin embargo en el Timeo Platón ha explicado previamente que el sólido correspondiente al fuego (tetraedro) se ha formado por la unión de cuatro triángulos equiláteros, mientras el correspondiente al aire (octaedro) se compone de los mismos triángulos en número de ocho. Si atendemos a esta formación superficial (al modo como los realizaríamos con cartulina en un recortable), puede decirse, sin faltar a la verdad, que con la descomposición del octaedro se obtienen dos tetraedros.

Esta observación no destruye la argumentación de Luis Moya, la cual se reafirma al ponerse de manifiesto la fuerza con que la imaginación sensible influye en nuestros argumentos, a veces solapadamente. Así pueden ser correctos ambos modos de pensar la geometría (espacial y superficial) a pesar de su aparente contradicción.

los canteros y escultores, pero dentro del “número, peso y medida” establecido por los maestros arquitectos.

Sabido es que en el Renacimiento se aplica el sistema de Vitruvio de un modo riguroso, pero con numerosas excepciones en la práctica; basta mencionar como ejemplo de éstas la diferencia entre las proporciones que indica Palladio (87) en su Tratado, para los numerosos palacios y villas que figuran en él, y las medidas reales de estos edificios, construidos bajo su dirección; el trazado es pitagórico, pero su interpretación en la obra es bastante libre.

#### 14.- CREENCIA MODERNA EN LA EXACTITUD DE LOS ANTIGUOS: EL PARTENÓN

Durante el siglo XIX se van descubriendo poco a poco las verdaderas medidas de los templos dóricos griegos, y muchos investigadores quieren encontrar en ellos la aplicación exacta de los principios pitagóricos, olvidando quizá las palabras de Platón. Se han hecho muchos estudios poco convincentes, como son los que aplican figuras geométricas, tales como redes de triángulos, rectángulos, polígonos regulares, estrellas de cinco, seis, ocho o diez puntas, sobre las plantas y los alzados de estos templos dibujados a pequeña escala, y por tanto, poco exactos; claro es que, complicando las figuras, se encuentran siempre puntos del edificio que coinciden con algunos del trazado que se le impone. Lo que no se descubre, a juicio de cualquier arquitecto constructor de hoy, es un trazado claro que haya podido servir para ejecutar realmente la obra, y menos con los medios simples que se supone emplearían los griegos de los siglos VI y V antes de Cristo; cuyos medios de replanteo, por otra parte, no serían muy diferentes de los que se emplean ahora en una obra corriente <sup>7</sup>.

Otro sistema empleado por muchos estudiosos es el de las combinaciones numéricas, y entre éstas la más frecuente es la deducida de la ya citada “sectio áurea”. El más conocido entre estos estudios es el antes mencionado de Jay Hambidge, autor de detallados estudios sobre las proporciones de los vasos griegos y, lo que es más importante aún, sobre el Partenón (88). Explica las proporciones del conjunto y detalles del templo mediante el sistema que denomina “Simetría Dinámica”, cuya base es la “Sectio áurea”, rectángulo cuyos lados están en la relación de 1 a 1,618...; este número es una de las raíces de la ecuación antes mencionada ( $\phi^2 = 1 + \phi$ ). La otra raíz es 0,618...; otros rectángulos que emplea tienen relación inmediata con el número indicado: el de lado mayor  $\phi^2 = 2,618$ ; el cuadrado y el doble cuadrado; este último, importante por su diagonal  $\sqrt{5}$ . Las innumerables combinaciones estas figuras, hacen posible encontrar casi siempre las que convienen para componer cualquier rectángulo que se encuentra en una composición arquitectónica, lo mismo que, como ya se observó antes, sirven para explicar casi cualquier figura humana. Aún así, Hambidge no pudo incluir en su explicación del Partenón las curvaturas; las flechas de éstas, medidas en el borde del estilóbato, son, por término medio entre fachadas paralelas, 6,5 centímetros en las fachadas principales, y 11,9 en las laterales; medidas importantes, y no despreciables si se tiene en cuenta que este autor no admite diferencias mayores de unos pocos milímetros entre la realidad y su teoría. Consecuente con esta misma teoría, rechaza la sencilla proporción del rectángulo del estilóbato, aceptada generalmente, y con buen sentido, como 9 a 4, que son números de la serie del “Timeo”; en efecto, después de los trabajos de limpieza y restauración de la Acrópolis, obra de Nicolás Ba-

<sup>7</sup> Cfr. “Relación de diversas hipótesis sobre las proporciones del Partenón” Luis Moya Blanco. ACADEMIA, Primer semestre de 1981 - Nº 52. Madrid, 1981.

lanos, que publica sus resultados en 1936 (89), la longitud y la anchura verdaderas han resultado ser 69,515 metros y 30,870 metros, cuya relación es 2,2518; para que esta relación fuera exactamente 2,25, o sea como 9 es a 4, hubiera sido necesaria una longitud de 69,457 metros respecto de la anchura mencionada de 30,870; la diferencia con la longitud real de 69,515 es de 5,8 centímetros, cantidad muy pequeña si se tienen en cuenta las consideraciones anteriores sobre el concepto de la exactitud.

En cambio, Hambidge inicia su cálculo sobre el rectángulo de la euthynteria, hilada de remate de la cimentación sobre la que se apoyan las gradas; este rectángulo mide, según Penrose, 238,003 por 111,310 pies ingleses (72,352 por 33,838 metros). La relación entre longitud y anchura es de 2,138. Esta relación es aproximadamente como 17 es a 8, o sea 2,125; sin embargo, la diferencia con la realidad es excesiva, pues sería necesario que la longitud del lado largo fuese 44,7 centímetros más corta de lo que es, para que se cumpliera la relación exacta de 17 a 8. Simbólicamente podría aceptarse esta relación, ya que el Partenón tiene 17 columnas en las fachadas laterales y 8 en las principales. Mejor aproximación, en números enteros relativamente bajos, es la relación de 32 a 15, que es 2,133; la diferencia se reduce a 17,6 centímetros.

Cualquier relación aproximada, de la forma indicada en los dos ejemplos anteriores, parece más conforme con las normas vulgares del replanteo de una obra que la solución exacta que propone Hambidge: compone el rectángulo de proporción 2,138 con la suma de un cuadrado y un rectángulo de proporción  $\sqrt{5}$ , y otro cuadrado y otro rectángulo de proporción  $\sqrt{5}$ , siendo estos dos últimos menores que los primeros; las líneas divisorias de estas cuatro figuras, dentro del rectángulo de la euthynteria, no determinan ningún elemento de la planta del templo. Son, por tanto, un artificio para componer un rectángulo dado, valiéndose de la flexibilidad del sistema de la "sectio áurea". Con artificios semejantes compone la planta y los alzados, así como los detalles de toda la composición; sólo en algunos casos pudo ser aceptable este sistema para el arquitecto y los obreros del Partenón, pero falta la coordinación entre tantos trazados geométricos independientes entre sí.

Más realista es el sistema de Pennethorne (50) ya mencionado, en el cual las dimensiones reales del edificio son consecuencia de la proyección sobre una superficie plana de medidas sencillas, en números enteros, trazadas sobre una superficie esférica centrada en el ojo del espectador situado en un lugar privilegiado. Este sistema tiene el inconveniente de que las medidas reales que ha de manejar el constructor son números irracionales, pero Auguste Choisy (49 y 90) resuelve la dificultad con el ejemplo del Arsenal del Pireo, del que no se conserva más que el contrato para su construcción; en éste vienen fijadas todas las medidas, y éstas son números enteros obtenidos redondeando las cifras teóricas por arriba o por abajo, según criterios que este autor atribuye a los griegos de la época clásica: los números impares son preferidos a los pares, y los cuadrados a todos los demás. Así, el basamento de 55 pies tiene como mitad 27,5 que en la práctica se convierte en 27 pies, número impar; los dos tercios de 55 son 36,66 que se convierten en 36 pies, número cuadrado.

A estas inexactitudes intencionadas se unen las fortuitas, producidas por la construcción; con todo ello se comprende la imposibilidad de descubrir trazados exactos en los edificios existentes; en el Partenón, los cinco entre-ejes centrales de la fachada Este son, de Sur a Norte, los siguientes: 4,300 – 4,290 – 4,299 – 4,295 – 4,290; en la fachada Oeste, también de Sur a Norte, son 4,295 – 4,292 – 4,295 – 4,299 – 4,295; las diferencias son mayores en las fachadas laterales (89).

En los alzados se presentan dificultades mayores, resueltas en parte por el sistema óptico de Pennethorne antes expuesto. Es de notar que si, al contrario de Hambidge, se incluye la curvatura del estilobato en el cálculo de la fachada principal, el esquema resultante se simplifica bastante; sin embargo, queda sin resolver el problema de la reducción a medidas simples de los elementos que la componen: por ejemplo, las tres partes del entablamento miden, según Balanos (89), 1,350, 1,347 y 0,600; despreciando la diferencia de tres milímetros entre las dos primeras medidas y suponiendo ambas iguales a la primera, se obtiene el número 2,25 como relación entre 1,350 y 0,600; es decir, la misma proporción de 9 a 4 obtenida aproximadamente en el estilobato. Relacionando este resultado con alguna unidad de medida, se obtiene que  $0,600 = 2 \times 0,300$  y  $1,350 = 4,5 \times 0,300$ ; es decir, que habrá de suponerse la existencia de un pie de 0,300. Aplicado al estilobato, resulta que sus medidas reales serían 231,88 pies y 102,97 pies; aunque se redondeen a 232 y 103 pies (cuya relación es 2,2524) el resultado es poco satisfactorio, pues tales números carecen de significación dentro de las series numéricas antiguas que conocemos, quizá como consecuencia de que el pie de 0,300 no es el pie ático (0,296) que suponen muchos historiadores; tampoco resulta bien la aplicación de este pie, pues se obtienen 235,016 y 104,368 pies, números también inexplicables, aunque se redondeen.

Continuando la busca de la unidad de medida, se observa que la “naos” tiene 29,746 metros de longitud; recordando que el Partenón sustituyó al antiguo “Hecatonpedon”, puede aventurarse que la “naos” tuviese 100 pies de 0,297; esta medida del pie se aproxima a los 0,300 obtenidos del entablamento, y a los 0,296 del pie ático.

Los ábacos del peristilo tienen las longitudes variables desde 2,001 a 2,058; la columna del ángulo S. O. tiene un ábaco de 2,004, y los dos de las columnas siguientes a la esquina N. O. miden 2,003; no se puede decir que los ábacos de las columnas angulares sean mucho mayores que las restantes, pues la diferencia es un milímetro. Los ábacos del pronaos Oeste varían entre 1,753 y 1,758. La diferencia entre las medidas “mayores” de los ábacos del peristilo y del pronaos es 0,300, que pudiera ser el pie; pero el ábaco del peristilo y el del pronaos miden 7 y 6 pies, respectivamente, de 0,293. Este pie puede ser la diferencia entre ambos ábacos si se toman las medidas “medias” de ambos.

Las columnas del peristilo tienen la altura de 10,433 según Balanos, quien ha tenido en cuenta su apoyo sobre un plano inclinado y que sus ábacos sostienen también un plano inclinado. Esta altura es de 35 pies de 0,298 ó 36 pies de 0,289. La relación entre esta altura y la longitud del ábaco se aproxima bastante a 5, pero 10,433 dividido por 5 es 2,086, y no hay ningún ábaco tan grande. Los diámetros de la columna, medidos en el fondo de las estrías (pues las aristas están desgastadas), son 1,792 en la base y 1,387 en el sumóscapo; su relación es 1,291; bastante aproximadamente, es como 9 a 7 (1,285). La diferencia entre los diámetros es 0,405 metros. El divisor común aproximado de ambos diámetros es 0,199, que es igual a dos tercios de un pie de 0,298. Esta medida ha aparecido antes, pero tiene aquí poco valor por referirse a los fondos de las estrías, que son lo invisible de la columna; lo importante hubiera sido establecer las relaciones y medidas por las aristas. De todos modos, conviene anotar que los diámetros mencionados miden aproximadamente 6 pies el inferior y 4 con dos tercios de pie el superior, con el pie citado de 0,298 m.

Las columnas del pronaos tienen alturas desiguales; varían entre 10,055 y 10,063. La altura “media” es 10,059; las columnas del peristilo y las del pronaos están en la relación 1,038 a 1,000, equivalente a la razón de 27 a 26. La diferencia entre alturas es 0,384, igual a un pie de 0,288 más un tercio del mismo. Si en vez de la altura “media” se toma la mínima, la diferencia es 0,388, igual a un pie de 0,291 más un tercio; la relación entre estas últimas alturas es 1,03759.

En los Ordenes clásicos es fundamental la relación entre las alturas de la columna y del entablamento; en el Partenón la columna mide 10,433 y el entablamento 3,297 (según las medidas exactas de Balanos, y no según el redondeo hecho antes). La relación entre ambas alturas es 3,164, mala aproximación al valor de  $\Pi$ , pues se conocía ya el valor  $22/7 = 3,142$ , mucho más aproximado. La altura de la columna se ha determinado antes como de 35 pies de 0,298; la del entablamento, 3,297, es 11 pies de 0,299. La diferencia de un milímetro entre ambas dimensiones del pie tiene importancia, pues si se suponen iguales, la relación entre columna y entablamento es  $35/11 = 3,181$ , que difiere mucho de la antes obtenida, 3,164.

También es fundamental la relación entre la altura de la columna y el entre-eje; o sea entre 10,433 y 4,295 (media de los cinco entre-ejes centrales de las dos fachadas cortas), que es 2,429. Es de notar que los cinco entre-ejes suman 21,474 en una fachada y 21,476 en la otra; la media de 21,475 equivale a 72,063 pies de 0,298, o bien 72 pies de 0,2982. Por tanto, cada entre-eje mide 14,4 pies, o sea 14 pies y  $2/5$  de pie. En consecuencia, la relación entre altura y entre-eje es, aproximadamente, 2,430 (en vez de los 2,429 antes observados); puede aceptarse la sencilla relación  $17/7 = 2,428$ .

El capitel de las columnas tiene 0,860 de altura; puesto que esta altura se repite muchas veces, parece como si se hubiesen labrado en serie los capiteles; la medida 0,860 de altura; puesto que esta altura se repite muchas veces, parece como si se hubiesen labrado en serie los capiteles; la medida 0,860 tiene por tanto gran importancia. Sin embargo se encuentra la dificultad de que su unidad de medida más sencilla sería su tercera parte, que es un pie de 0,286, demasiado pequeño. En relación al pie de 0,300, que parece ser la unidad empleada en el entablamento,  $0,860 = 2,866$  pies de 0,300; equivale a dos pies y 5 sextos de pie ( $2,833 = 17/6$ ), o con más aproximación, a 2 pies y 6 séptimos de pie ( $2,857 = 20/7$ ); resulta una medida difícil de aceptar.

Los triglifos parecen también labrados en serie; tienen 0,844 m. de ancho, con alturas variables entre 1,347 y 1,350. Estas diferencias pueden ser debidas a que sus bases hubieron de ser retocadas en obra para acomodarlas a las diferentes pendientes del arquitrabe. La altura de 1,347 corresponde a 4 y medio pies de 0,299 m.; la de 1,350 a 4 y medio pies de 0,300 m., igual a la del arquitrabe. En cuanto al ancho de 0,844, podría corresponder a 2 pies y cuatro quintos de pie de 0,301 m., o a 3 pies de 0,281 m.; este último demasiado pequeño; también podrían ser 2 pies y cinco sextos de pie de 0,297 m.

La proporción entre alto y ancho es 1,595 para la altura mínima, y 1,599 para la máxima; ésta se aproxima mucho a 1,600, relación de 8 a 5.

Las tres gradas sobre la euthynteria miden 0,514, 0,517 y 0,5505 de altura; son tres medidas irreducibles a una relación sencilla. Sumadas, y añadiendo los cinco milímetros que tiene de pendiente cada una de las dos huellas, se tiene como altura del estilobato 1,5825; en pies de 0,298, son 5,310 y en pies de 0,2985, serían 5,300. En pies de 0,296, se obtienen 5,333, o sea  $5$  y  $1/3$  de pie.

En cuanto a la altura total, han de sumarse el estilobato, la columna y el entablamento:  $1,5825 + 10,433 + 3,297 = 15,3125$ . El Orden propiamente dicho es la suma de los últimos términos, 13,730; su relación con la altura de las gradas es 8,676, número muy próximo a  $26/3 = 8,666$ .

Para obtener la verdadera altura total es preciso añadir a los 15,3125 metros obtenidos, la flecha de la curvatura, 0,065; se obtienen 15,3775 metros como altura en el centro de la fachada, sobre la horizontal que une los puntos extremos de la cuerda de dicha curvatura. El doble

de esta altura es 30,755, que se ha de comparar con la longitud del estilobato en estas fachadas principales, que mide 30,893; excede al doble anteriormente obtenido en 0,138, cuya mitad 0,069 resulta ser con poca diferencia la distancia desde el borde al filo de las estrías; en efecto, la distancia al fondo de las mismas es 0,105, siendo el diámetro interno 1,834 para las columnas de ángulo, y el externo por el filo de las aristas, 1,928 aproximadamente, teniendo en cuenta el desgaste de las aristas.

El diámetro por las aristas, aceptado como 1,928 m., no es paralelo al borde del estilobato; el ancho perceptible paralelamente a este borde es menor y puede establecerse en 1,900 m., teniendo en cuenta el desgaste mencionado. De estas dos medidas, la primera es el diámetro externo del polígono de veinte lados que determina la situación de las veinte aristas, en tanto que la segunda es la medida por las apotemas. Esta última, 1,900 m., determina la distancia real entre las aristas y el borde indicado. Siendo la distancia desde este borde al eje de la columna 1,020 m., la medida buscada es la diferencia entre 1,020 m. y la mitad de 1,900 m., que es 0,950 m.: resulta 0,070 m., medida aproximada por los motivos antes indicados. Es de advertir que la distancia 1,020 m. está obtenida en la columna del ángulo noroeste; en otros ángulos, se obtienen 1,022 m. Restando el doble de 0,070 m., que es 0,140 m., de la longitud del estilobato, 30,893 m., se obtiene 30,753 m. como distancia entre las aristas exteriores de las columnas de ángulo; comparando esta medida con el doble de la altura antes obtenida, 30,755 m., se encuentra que la diferencia es de dos milímetros; medida ésta sujeta a errores como ya se ha indicado, debidos a los desgastes, y también a las diferencias observadas entre las medidas de los cuatro ángulos del templo.

Puede afirmarse, no obstante estos errores, que la proporción de la fachada es un doble cuadrado, cuyo lado mayor, horizontal, es la distancia entre las aristas extremas de las columnas en su base, y su lado menor es la altura, desde la horizontal que une los extremos de la base de la primera grada, hasta el remate de la cornisa en el centro de la fachada.

Como se indicó antes, para obtener este resultado tan sencillo ha sido preciso tener en cuenta las curvaturas, en contra del sistema de Hambidge. El mismo procedimiento puede seguirse para la fachada lateral. La longitud del estilóbato es 69,565 metros, de la que deben restarse las distancias desde el borde del mismo hasta las aristas extremas de las columnas de ángulo:  $0,070 \times 2 = 0,140$  m. Resultan 69,425 metros, que han de compararse con la altura; ésta es mayor que en la fachada principal, pues la flecha de la curvatura es 11,9 centímetros, en vez de 6,5 como en aquella; la altura es aquí de 15,4315 metros. La relación es 4,4989...; equivale a cuatro cuadrados y medio, con un error de 0,016 ( $15,4315 \times 4,5 = 69,44175$ ).

El libro de Balanos proporciona algunos otros datos exactos, pero con los expuestos basta para deducir que es imposible obtener una unidad de medida, un módulo, que sea común a todas las partes del templo. Existen además diferencias notables entre elementos de la misma especie, y donde no existen estas diferencias, como en los triglifos y en la altura de los capiteles, sus medidas son irreducibles a cualquiera de los módulos posibles descubiertos en el resto del edificio.

Sorprende, por el contrario, encontrar relaciones tan claras y sencillas en el conjunto de las fachadas principales y laterales: las razones de 1 a 2 en las primeras, y de 1 a 4, 5 o sea 2 a 9, en las segundas. Aunque con poca exactitud, también es de notar la relación 4 a 9 en el rectángulo del estilobato.

En consecuencia, pueden obtenerse las siguientes conclusiones:

1. Las diferentes partes del templo aparecen como si se hubiesen medido con diferentes pies, que difieren algunos milímetros, en más o en menos, del supuesto pie ático de 0,296. Es difícil creer que para cada parte de la obra se hubiese dado a los constructores una medida de pie diferente.

2. Las relaciones entre medidas horizontales son algo más sencillas que entre las verticales. Respecto de las primeras, y tomando las medias para compensar los errores, se encuentra que todos los entre-ejes intermedios del peristilo son iguales, y los extremos son los seis séptimos de aquellos. En cambio, la relación entre las alturas de la columna y del entablamento es 3,164, que se aproxima a 19/6, o más vagamente, a  $\Pi$ . La proporción 19/6 conduce a una unidad de 0.549 metros, irreductible a una relación simple con cualquier pie de los obtenidos antes.

3. No obstante, las diferencias entre relaciones de dimensiones horizontales y verticales, consideradas en cuanto a su sencillez, no son tan grandes como cabía esperar después de lo expresado reiteradamente en este libro. Por lo común, en la arquitectura antigua se observa una repetición o un ritmo sencillo en las dimensiones horizontales, y unas relaciones complicadas en las verticales; se atribuye esta desigualdad al deseo de adaptar el edificio a las propiedades de la visión: estando los dos ojos al mismo nivel, forman un telémetro que aprecia las dimensiones horizontales, pero no las verticales, y por tanto en éstas cabe cualquier relación de medidas arbitrarias. Sin embargo, en el Partenón no es más arbitraria la relación mencionada de 19 a 6 entre las alturas de la columna y del entablamento, que la de 7 a 6 entre los ejes de columnas de los tramos centrales y de los extremos del peristilo.

4. Las relaciones más sencillas se encuentran, con notable exactitud, en el bloque del templo, tal como ha sido averiguado antes: siendo 2 la altura, 4 es la anchura y 9 su longitud. Quedan fuera de este bloque los salientes de las gradas, el vuelo de la cornisa, y el frontón, la altura exacta de éste no puede determinarse más que por conjeturas fundadas en el ángulo que indican los arranques, únicas partes que se conservan.

5. Sea cualquiera el proceso que se siguió para su composición, parece probable que se inició a partir del paralelepípedo de proporción 2 – 4 – 9, y que se terminó con el mismo. El gran módulo del conjunto es la mitad de la altura 15,377, o sea 7,688 metros, que podrían ser 26 pies de 0,2956 metros; midiendo con este pie, la proporción sería 52' – 104' – 234'.

6. Si la composición del alzado se hizo mediante la división en partes iguales de un arco de círculo centrado en el punto de vista privilegiado, la longitud de este arco sería la proyección sobre él de la altura, previamente determinada, de 15,377 metros, reducida a una escala apropiada. Hecha la composición de alturas en este arco, se proyectaría sobre la vertical de la altura, y dentro de ella quedarían determinadas las divisiones de las partes en medidas expresadas en números irracionales.

Como ejemplo de la división en partes iguales del arco de circunferencia debe citarse la que propone Uhde (91), fundada en la obra de Pennethorne (50); divide la altura total incluyendo la altura de la pequeña grada de la euthynteria, en nueve partes iguales, de las cuales la primera corresponde al basamento completo, las seis siguientes a la columna, y las dos últimas al entablamento. Por tanto, la división teórica de la altura es  $1 + 6 + 2 = 9$ . Puesto que no representan las medidas reales del templo, sino su vista desde el punto elegido, en ellas se incluye la visión de los elementos salientes, o sea el aspecto de la fachada en sus tres dimensiones; en el edificio, tal como lo dibuja Uhde, las medidas resultan ser irracionales.



7. Estos números habrían de redondearse, por exceso o por defecto, para obtener números enteros en pies y en fracciones usuales del pie. En efecto, así resulta de las medidas del templo tal como es, pero la dimensión del pie es diferente en distintas partes del mismo. Las diferencias entre estos pies son pequeñas, y hubieran sido despreciables en un edificio construido con piedras unidas con mortero, pues con pequeñas diferencias en el grueso de las juntas se absorberían estas variaciones en las medidas; sin embargo, en el Partenón no puede emplearse este recurso, pues sus diferentes piezas son grandes bloques puestos a hueso y con las caras de junta perfectamente pulimentadas. Por tanto, puede deducirse que se emplearon distintos tamaños del pie en el mismo edificio; esto es extraño, pero no parece posible otra solución que explique la realización de la obra. Más complicado aún es el problema del acoplamiento de una parte, el arquitrabe por ejemplo, con el elemento sustentante, las columnas, si éstas han sido medidas con un pie diferente del empleado en aquel; será preciso suponer que en el entablamento se empleó el pie de las columnas para las dimensiones horizontales, y el pie propio del entablamento para las verticales.

8. En cuestiones como las que trata el "Timeo" es posible el escepticismo sobre la exactitud que se muestra en la frase citada más arriba, pero esta opinión no se puede aplicar a una construcción de grandes bloques de mármol muy duro, que han de ajustarse entre ellos como las piezas de una máquina moderna de acero; hubieron de aplicarse las reglas de ajuste más rigurosas, y ésto obligó a establecer un sistema de medidas que, a pesar de los numerosos estudios de que ha sido objeto, no se ha podido explicar de un modo satisfactorio.

En consecuencia, "nos basta aceptar en estos asuntos un relato verosímil, y no debemos buscar más allá", como dice Timeo en la frase citada en el apartado 10).

## 15.- CONCLUSIONES

En todas las artes antiguas se observa una intención de cuantificar los elementos que se han de manejar para la creación de la obra bella. Esta intención se declara en la Antigüedad clásica mediante escritos teóricos y por el testimonio de las propias obras de arte; éstas, sin embargo, no suelen cumplir los preceptos de esos escritos de un modo fácil de apreciar. No significa ésto que en general no los cumplen, sino que los artistas han intentado que lo cuantificado en relaciones simples sea lo que percibirá el espectador, más que la obra en sí, aunque para ello sea necesario complicar, y hasta romper, las relaciones que empleen en la ejecución de su trabajo.

Por ello, al medir las partes de una obra antigua no es fácil que se encuentren directamente las proporciones canónicas que cabía esperar. No es, tampoco que se haya renunciado a lo puramente cuantitativo ante la superior categoría de las cualidades estéticas, sino simplemente que se ha ajustado aquello a las propiedades de los órganos de los sentidos; se sigue en el campo de los números, de lo cuantificable. Esta cuantificación producida por el paso a lo sensorial no conducía a los números sencillos que requiere la arquitectura en su realización práctica, y por ello fué necesario redondear las cifras; el resultado es engañoso para el investigador, pues se encuentra ante unas relaciones numéricas bastante sencillas sobre las cuales puede aplicar un sistema de proporciones, que será el resultado de dos modificaciones arbitrarias efectuadas sucesivamente en el esquema ideal: la primera deforma este esquema para conseguir su percepción conveniente desde un punto de vista privilegiado; la segunda corrige los resultados de la primera deformación para hacer posible la construcción. El esquema original queda en consecuencia oculto tras estas dos operaciones; sólo es posible hacer conjeturas, fundadas en la

teoría de Vitruvio, posterior a la época clásica, y en los prejuicios habituales sobre la exactitud de los trazados reguladores de toda la Antigüedad. Suelen olvidarse las opiniones de Platón sobre lo exacto y lo verosímil, y la geometría inexacta que expone en el "Timeo".

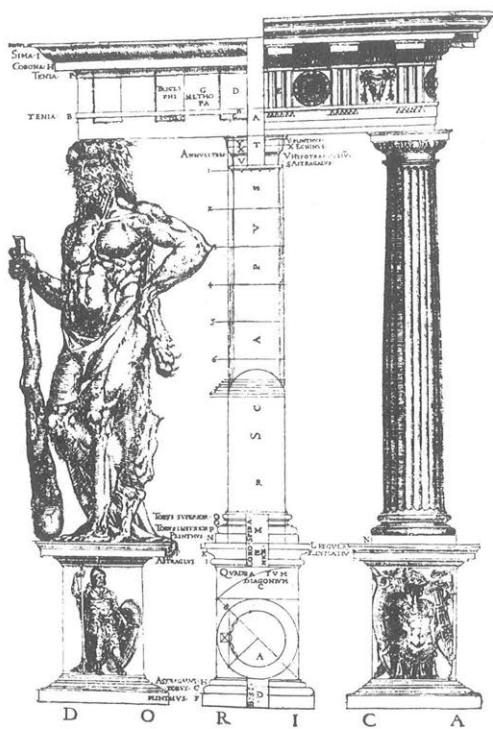
Por otra parte, no siempre se ha creído en los trazados reguladores; en la época de las Academias, J.N.L. Durand ("Précis de Leçons d'Architecture, Paris, 1821) niega el valor artístico de los sistemas de proporción por estimar que la arquitectura crea objetos demasiado grandes para ser percibidos sin deformación (aquellos edificios que han sido determinados por un trazado geométrico). En la época romántica es normal esta manera de pensar, que llega hasta que Le Corbusier y sus trazados reguladores de 1923 (39) vuelven a la geometría.

Por el contrario, sorprende encontrar en las "Meninas" de Velázquez un trazado riguroso fundado en la "sectio áurea"; el cuadro no es demasiado grande, de modo que se puede apreciar bien el esquema geométrico, y ésto explica su empleo. La sorpresa consiste en saber que el autor es el más subjetivo de su tiempo, en el apogeo del Barroco (92).

De un modo más tosco, pero no casual, Solana, (1886-1945) hizo uso de trazados geométricos en la composición de sus cuadros. En la "Procesión en Avila" la altura está dividida en tres partes iguales; en la zona inferior están las medias figuras del primer término, y la línea que separa las dos zonas superiores pasa por la cintura de la Virgen y el Cristo del primer término, y por la del Cristo con la Cruz a cuestras del segundo, así como por el tejado de la iglesia del último término. El cuerpo del Crucificado es, en alto y ancho, los tres quintos del ancho del cuadro, y la jamba izquierda del arco está a los cuatro séptimos del borde izquierdo del cuadro. Las dimensiones de éste son 1,14 de ancho por 1,37 de alto; aproximadamente, como cinco es a seis.

Estudiando obras de las artes plásticas, casi siempre se encuentran en ellas trazados reguladores más o menos complicados, que sus autores emplearon voluntariamente, o que fueron consecuencia inconsciente de una obra realizada sin contar con ellos; con los recursos de la matemática actual se pueden atribuir trazados de cualquier género a artistas antiguos que no pudieron conocer nuestra matemática.

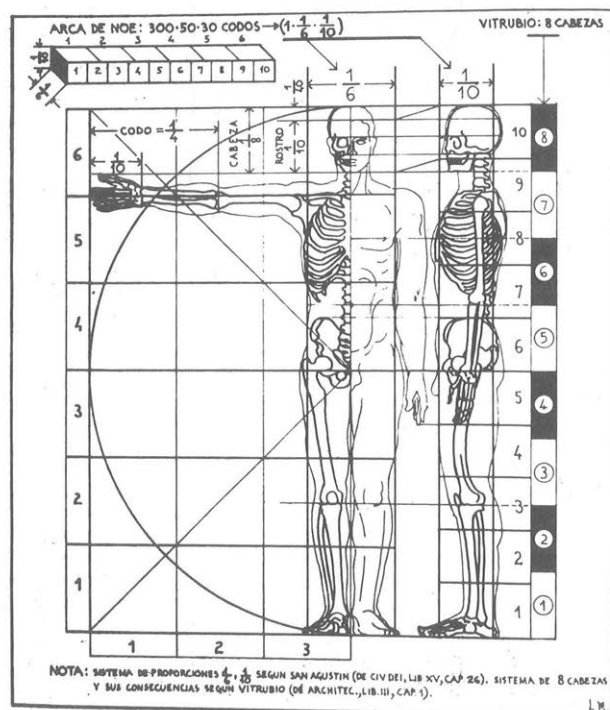
En consecuencia, la historia del método racional en la creación artística, y sobre todo, del método geométrico, presenta un curso poco claro y no exento de contradicciones; en la actualidad, y por la circunstancia antes mencionada, adquiere el mayor interés para la arquitectura, paralelo al que en pintura y escultura representan los trabajos de Escher, Vasarely, y sus escuelas.



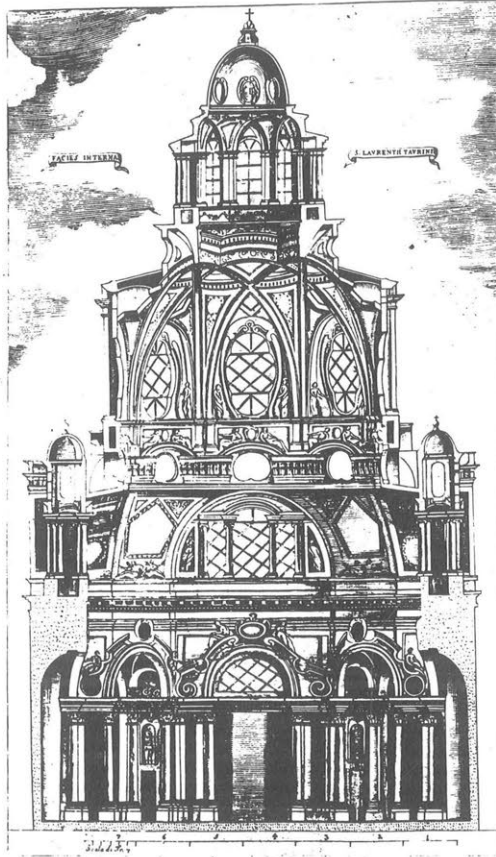
JOHN SHUTE. Orden Dórico.



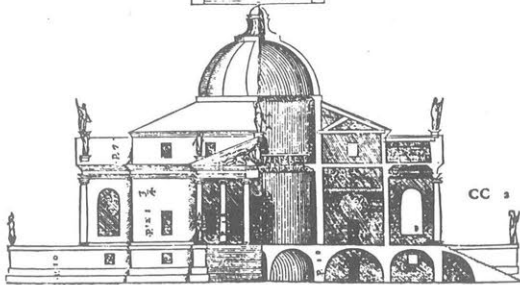
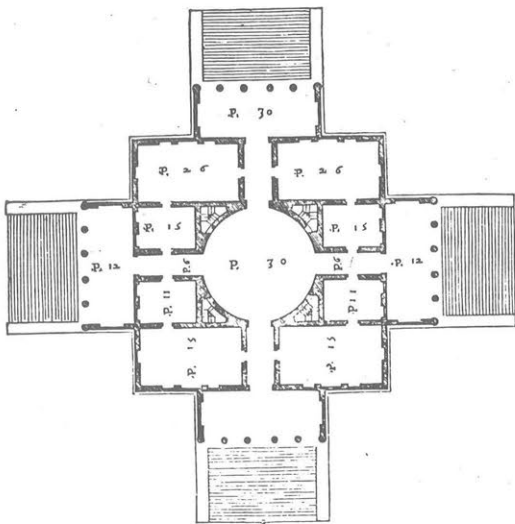
JOHN SHUTE. Orden Compuesto.



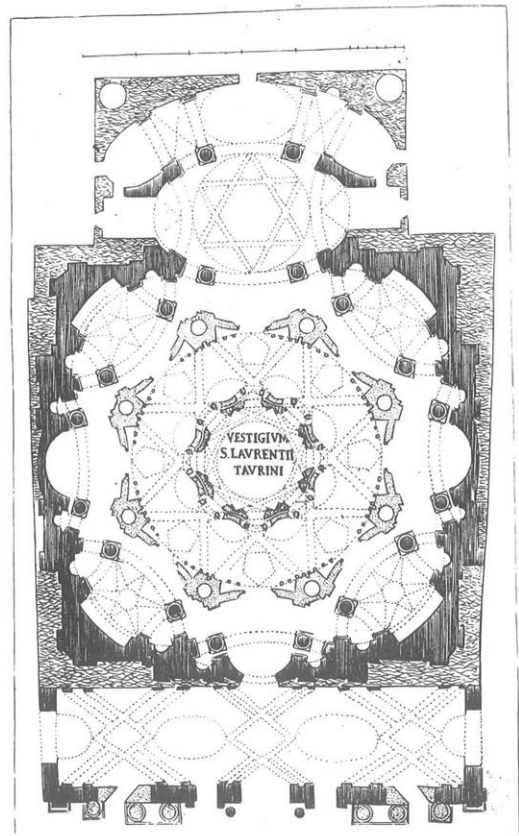
L. MOYA. Proporciones, Según Vitruvio y San Agustín.



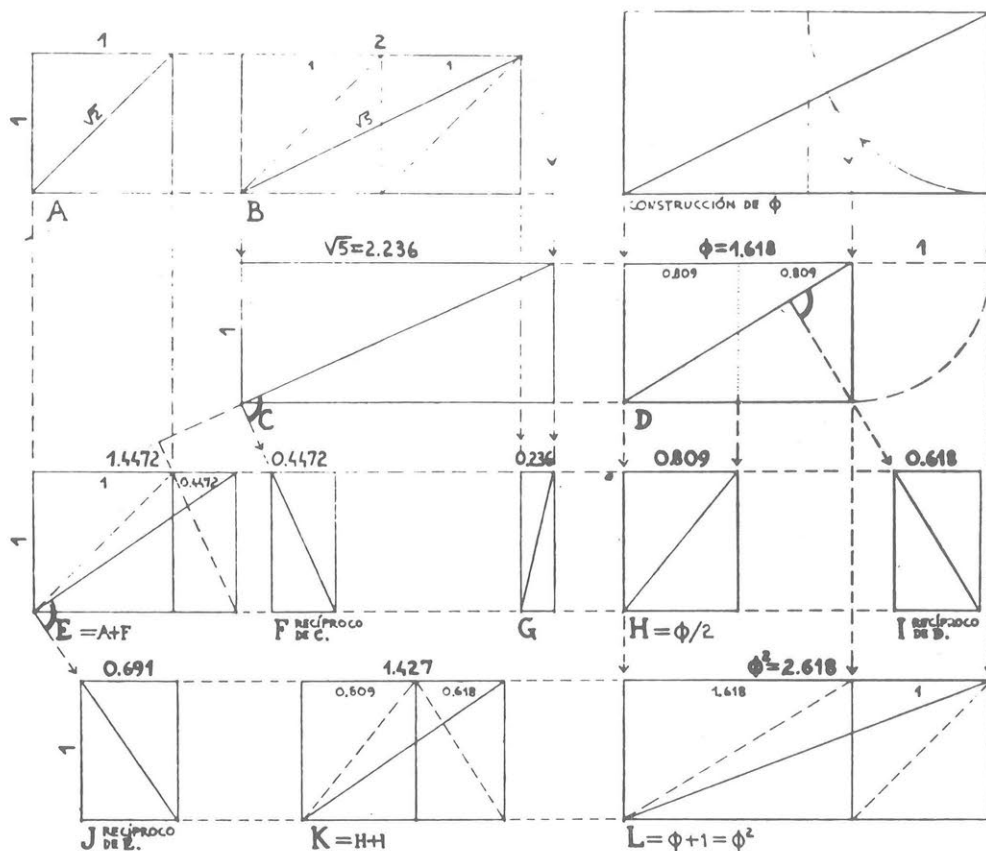
GUARINO GUARINI, *S. Lorenzo*, Turin.



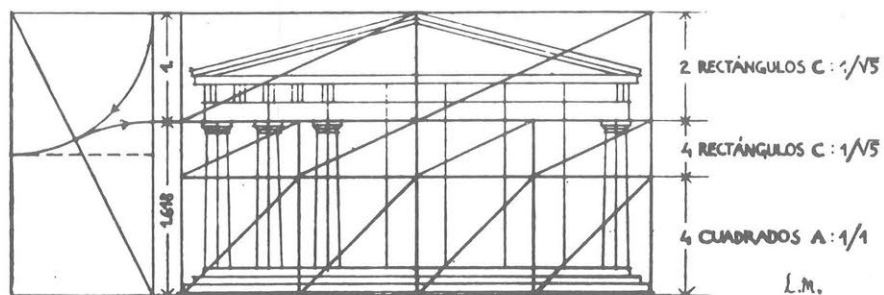
ANDREA PALLADIO, *Villa Rotonda* (1550-52).



GUARINO GUARINI, *S. Lorenzo*, Turin.

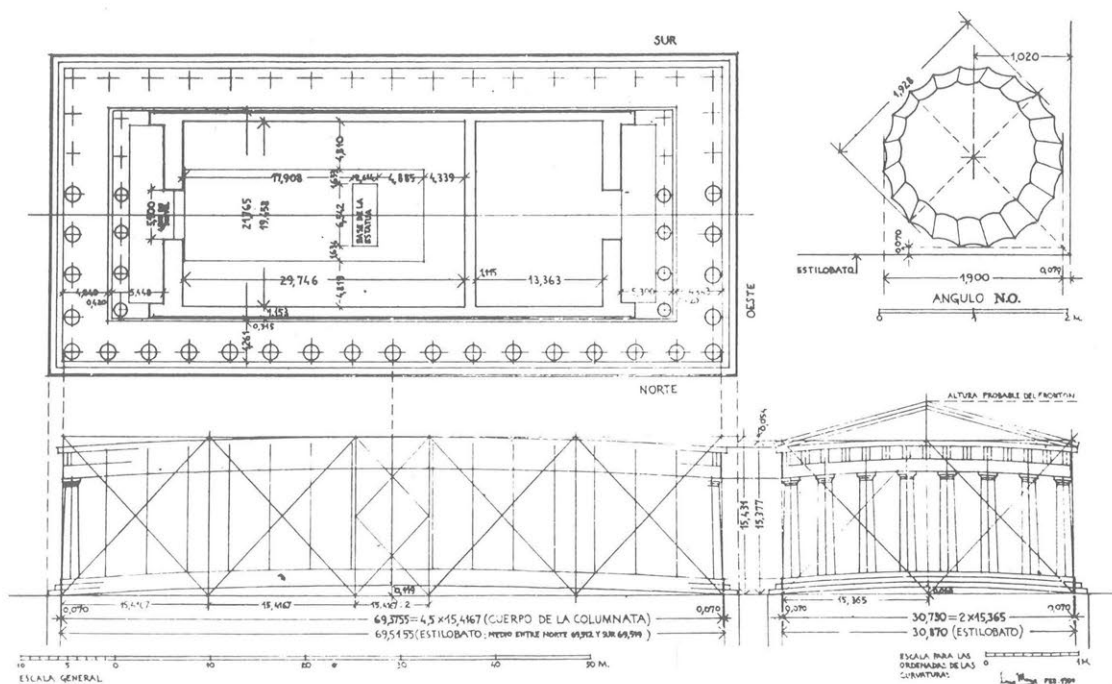


RECTÁNGULOS BÁSICOS DEL SISTEMA DE HAMBIDGE.

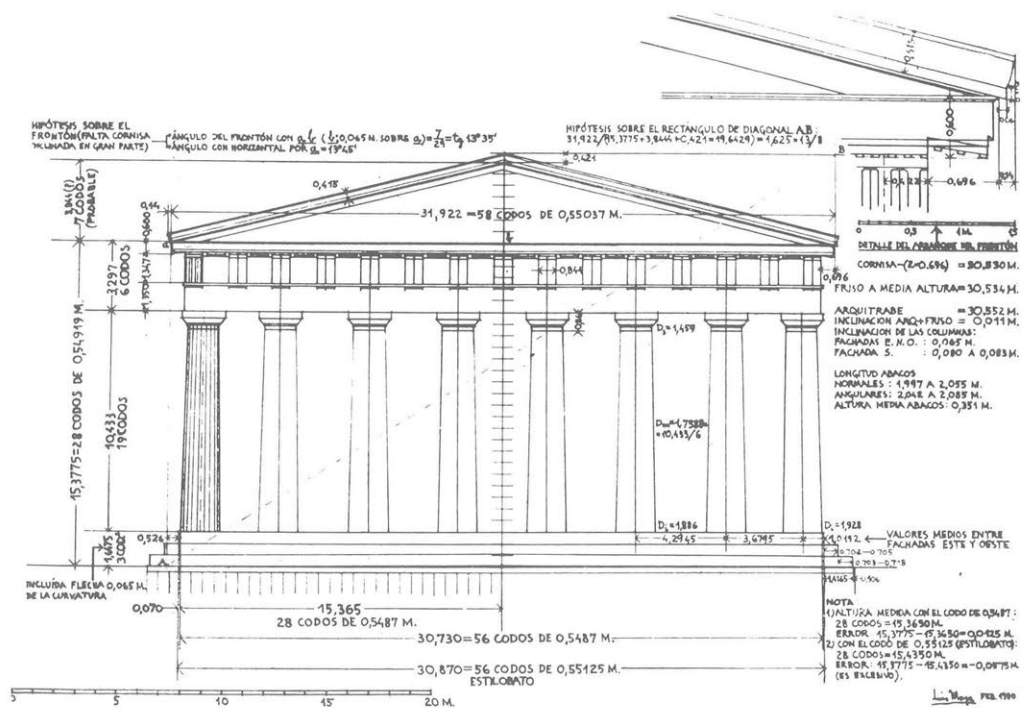


APLICACION A LA FACHADA.

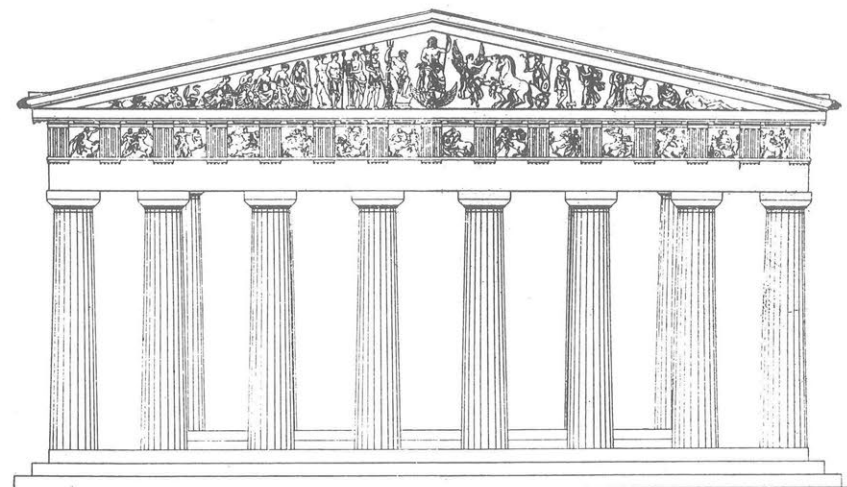
L. MOYA. Rectángulos Básicos del Sistema de Hambidge.



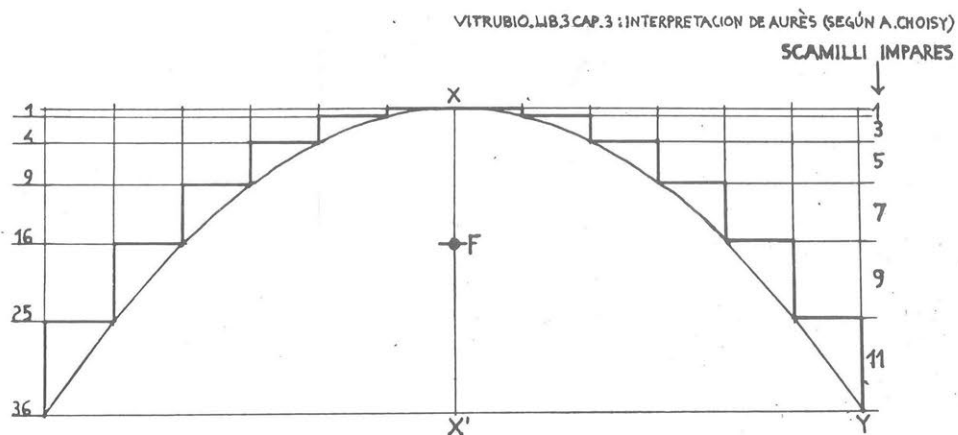
L. MOYA, Las medidas del Partenón.



L. MOYA, Las medidas del Partenón.

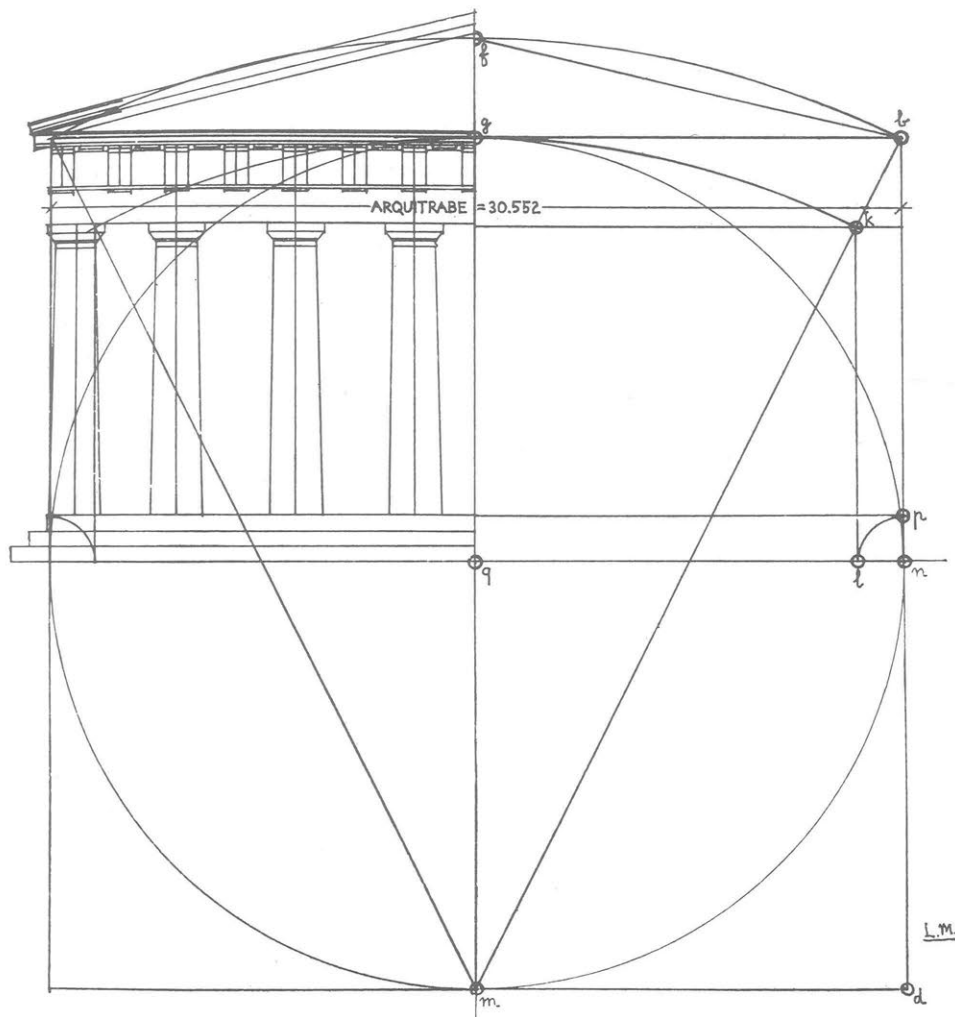


STUART. Chap. I, Pl. VI. El Partenón.

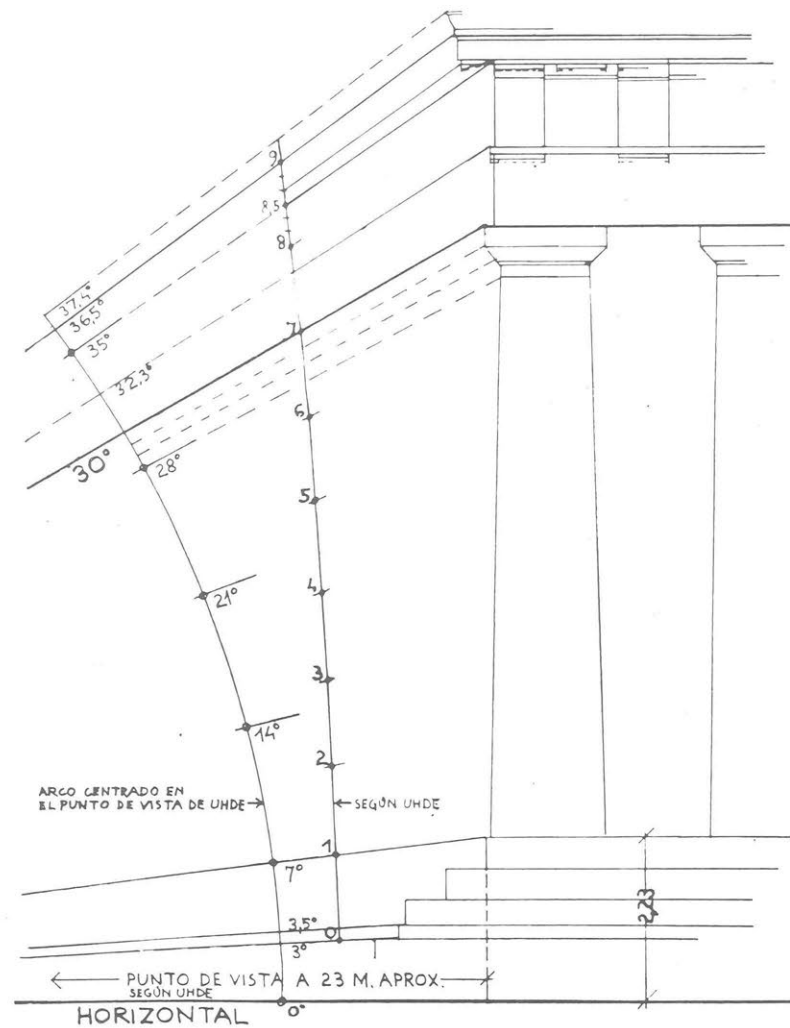


APLICACION AL PARTENON :  $XX' = 0.065$  „  $X'Y = 15.435$  „  $y^2 = 2rx$  „  $15.435^2 = 2r \times 0.065$  „  $r = 1832.607$  M. L.M.

SCAMILLI IMPARES, Aplicación al Partenón.

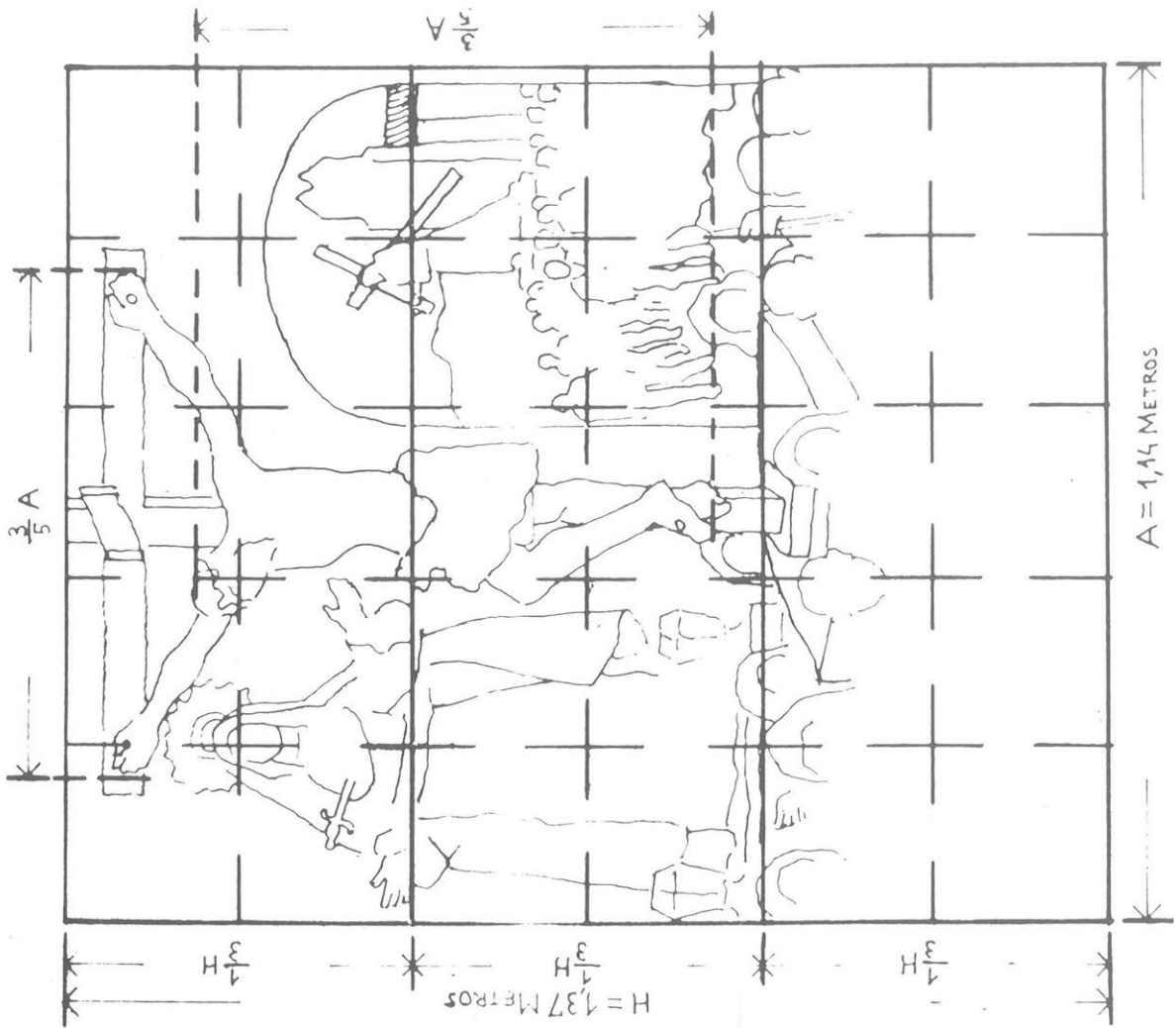
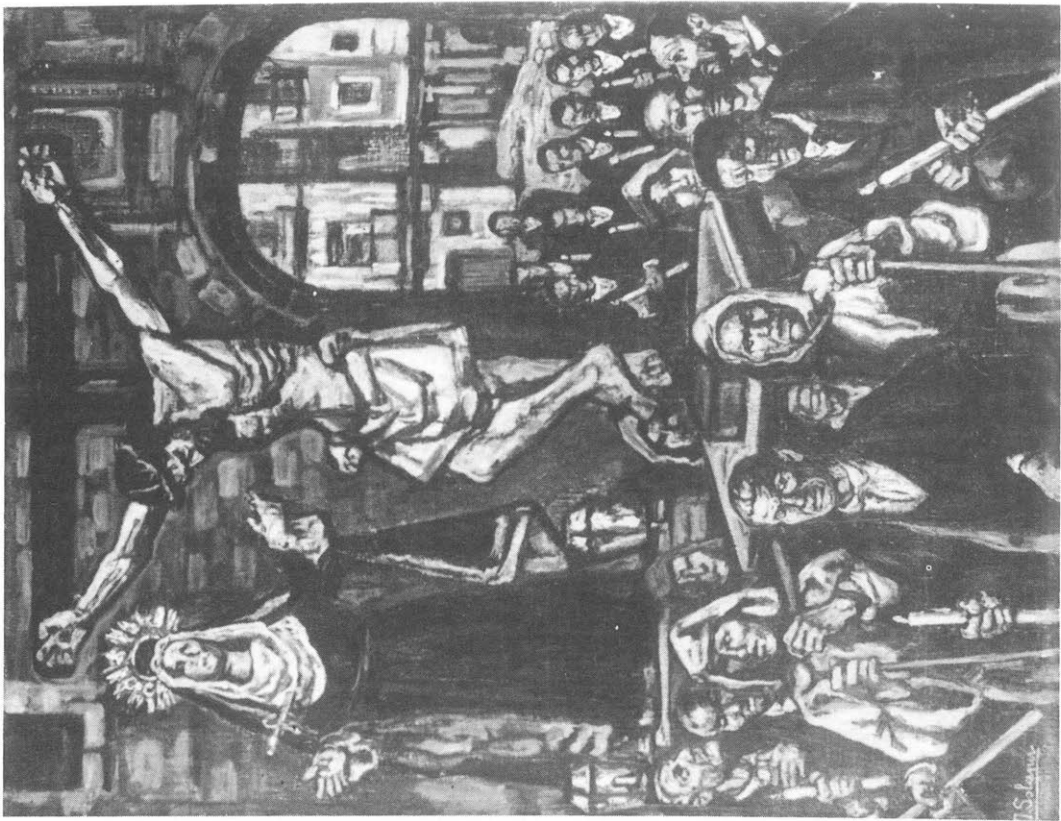


TREZZINI.



L. MOYA. Aplicación al Partenón del párrafo del "Filebo".





L. MOYA, Estudio de proporciones.



OCTAVA PARTE  
AZAR, AUTOMATISMO Y ORDEN



## CAPITULO XIV

### *LO ALEATORIO EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA*

#### 53 – INFLUENCIA DE LOS ELEMENTOS FORTUITOS

En los Párrafos anteriores se ha tratado del propósito y del plan de la obra de arte; uno y otro pueden ser conscientes o inconscientes en la mente del artista, y pueden obedecer a un sistema riguroso como el explicado para la “creática” (Párrafo 43), o no tener ninguno bien definido, como en el caso de la acción espontánea (Párrafo 45). En esta última manera de obrar existe en el artista, no obstante, un planteamiento previo de la creación artística en general, aunque no lo tenga para cada obra en particular; es el caso de la “action painting”, y también el de artistas tan preocupados por el resultado de su obra como Picasso y Miró. Este último lo ha expresado con claridad para cada caso, pero dentro de su estilo: “Cuando me coloco delante de un lienzo no sé nunca lo que voy a hacer, y yo soy el primer sorprendido con lo que sale” (ABC, 20 Abril 1978).

En la creación artística, y también en la científica, no son una singularidad los casos como éste de Miró. Puede afirmarse que se dan casi siempre, en mayor o menor grado; este hecho requiere una explicación. Dejando aparte las conocidas leyendas de la contribución de hechos fortuitos a las obras científicas de Galileo y Newton, y la realidad de esta contribución en el descubrimiento de la penicilina por el Dr. Fleming, es preciso volver al tema de la creación de la obra de arte, donde lo fortuito influye normalmente debido al propio carácter de esta creación.

Empieza ésta con un impulso exterior, objetivo, o con un movimiento interior de la mente, subjetivo. El primer caso es el del artista que recibe un encargo de un cliente individual o social, y el segundo se produce cuando el artista procede a partir de la percepción de algo o de una intuición. En todo caso, incluso en el del encargo, el proceso se pone en marcha dentro de lo que se llama vulgarmente la subjetividad del artista; se califica como subjetividad, provisionalmente, el conjunto de facultades, conocimientos y operaciones propias del mismo artista, que actúan y se desarrollan dentro de su mente. En conjunto, el curso del estudio se puede resumir como una marcha desde la subjetividad del artista hasta la objetividad de los medios racionales propuestos para organizar la creatividad; es decir, desde lo inefable hasta lo verbal. Así se ha indicado en el Párrafo 49, mediante citas del Dr. Viscott y de Antonio Machado. Este camino interior de la mente puede seguir un curso lógico; puede ser como un encadenamiento de causas y efectos a partir del impulso inicial. El impulso, venido de fuera o producido por una intuición espontánea, produce en ambos casos una visión íntima; en el primer caso sería

una intuición inducida, de modo que el punto de partida es también una intuición. El siguiente paso es obra de la memoria, que presenta las imágenes, ya conocidas por el artista, correspondientes a esa intuición y tal como recibieron forma en otros casos semejantes; son el fruto de la experiencia propia y de la ajena.

Entre estas imágenes se elige aquella que conviene a la intuición anterior, que con esta elección se confirma y enriquece. Pero puede suceder que la imagen traída a la mente por la memoria sea tan inesperada como para tener el carácter de una revelación que cambie el desarrollo del proceso creador; el cual sigue siendo lógico, aún cuando haya asimilado una forma imprevista, de tal modo que lo fortuito es normal en el desarrollo del trabajo mental del artista.

De este segundo paso nace una nueva intuición, tanto si es un perfeccionamiento de la primera como si es diferente por la causa antes indicada. En los artistas incluidos en un estilo o escuela de estructura rígida, como el neoclasicismo, hay poco lugar para lo fortuito, para lo que sea ajeno a las reglas establecidas; sin embargo, dentro de estas reglas también hay ejemplos de descubrimientos inesperados que cambian el curso del proceso creador. Uno de éstos puede observarse en la composición de las fachadas del Museo del Prado, de Juan de Villanueva, arquitecto neoclásico por excelencia: observando el desarrollo de su trabajo desde el primer proyecto hasta su realización, aparece claro que, en un momento del mismo, Villanueva descubrió las posibilidades expresivas de unos violentos cambios de escala entre los diferentes Ordenes clásicos que estaba empleando.

No era nuevo el uso de las escalas diferentes de dos Ordenes en una misma fachada, pues Miguel Ángel ya lo había empleado en los Palacios laterales del Capitolio, donde el Jónico de la planta baja queda encuadrado entre las pilastras de un Orden Corintio gigante que abarca las dos plantas de la fachada; lo que era nuevo es el uso de este contraste de escalas. En la obra de Miguel Ángel el orden pequeño se somete al sistema jerárquico impuesto por el grande; en la obra de Villanueva cada orden es autónomo, como si el arquitecto quisiese expresar en piedra las ideas del siglo de la "Ilustración" sobre el hombre liberado de toda organización jerárquica. Conviene repetir que este tema arquitectónico no estaba previsto por Villanueva en su primer proyecto para el Museo, ni en sus obras anteriores; puede considerarse como una revelación repentina, nacida de la filosofía de la época, que cambió el curso de sus ideas como arquitecto; o al menos así nos lo parece ahora, a casi dos siglos de distancia.

## 54 – MANO, CEREBRO Y TRABAJO MENTAL

La creación mental no es todavía la obra de arte; esta última es un objeto material, incluso cuando, como en la música, la materia es la onda sonora. La materia es lo objetivo cuantificable y racionalizado, que el artista debe conformar con su cerebro y con sus manos, sea directamente o sea indirectamente mediante instrumentos; estos medios pueden ser sencillos como el pincel o complicados como el ordenador electrónico. Respecto de este último se ha exagerado su importancia en la creación artística, afirmándose que no sólo es una ampliación del cerebro y de la mano sino también de la mente.

En realidad, lo único que puede hacer la máquina es resolver los pasos deductivos que se presentan a lo largo del proceso creador, partiendo siempre de las premisas puestas por la mente del artista; a veces, estas premisas permiten varias soluciones; la máquina presenta todas ellas al artista para que elija, y en esta acción de elegir consiste su creación. Pero el pincel pue-

de hacer lo mismo, como han dicho Picasso y Miró: la creación del cuadro se va haciendo en la mente a consecuencia de lo que se va pintando. El diálogo entre la mente y la mano, y las extensiones de ésta, es el camino que termina en la obra de arte; "lo que sale" del pincel, según la frase de Miró antes citada, como lo que sale del ordenador, no es en general la solución única, sino varias soluciones entre las que ha de optar el artista. Así lo muestra la experiencia; en todo caso, se introduce en el proceso creativo la acción espontánea a que se refiere el Párrafo 45. Tal modo de actuar es parecido al propuesto por Leonardo cuando aconseja la observación de las nubes, de los muros viejos desconchados, y de toda clase de formas naturales producidas casualmente, como fuentes de nuevas formas artísticas.

No obstante, tales formas, ajenas en principio a la mente consciente del autor, son utilizadas mediante su inclusión en el esquema previo de su propósito. En las palabras anteriores se considera segura la existencia de dos hechos: la visión total intuitiva de la obra que se trata de hacer, y la modificación de esa visión por la acción de los elementos fortuitos que se van presentando a lo largo del trabajo. Es preciso justificar ambas afirmaciones.

La primera se demuestra observando como en cada artista, o en cada época de cada uno, las obras pertenecen a un estilo personal bien definido: cada obra de Miró, aunque sorprenda al propio autor, es una obra inconfundible de Miró; nunca se da la sorpresa de que se parezca a una obra de Picasso o de Dalí. Existe un esquema mental común a todas sus obras, que en cada caso particular se adapta a su circunstancia.

La segunda afirmación se funda en las palabras del propio Miró, en los consejos de Leonardo, y sobre todo en la observación de la práctica común de los artistas, que van modificando la obra en cada etapa según las sugiere lo hecho en la etapa anterior; ésto lo hacen incluso los arquitectos, cuando las condiciones económicas de la obra lo permiten.

Como es natural, varían mucho las dosis de lo premeditado y de lo fortuito según sean la idiosincrasia del artista, y el estilo, época y lugar a que pertenece. En la circunstancia actual, el esquema previo suele ser más propio de la actitud general del artista que de la composición particular de cada obra, lo fortuito, por el contrario, influye mucho en ésta.

En todas estas consideraciones aparece el trabajo creador como un todo, en que se mezclan confusamente la obra espiritual de la mente y la material del cerebro y de la mano, así como las extensiones materiales de ambos. Estudiando la parte correspondiente a cada uno de estos tres elementos en el conjunto del trabajo se obtendrá una idea de su interacción mutua a lo largo del proceso, fundando esta idea hipotética en los datos de las experiencias antes aducidas, así como en otras muchas que suministra la historia del arte.

En consecuencia, para obtener una aclaración pueden establecerse tres planos de trabajo en la creación artística. Al más elevado, el plano de la mente espiritual, corresponde la verdadera labor creadora, pero la mente no puede hacer directamente la obra de arte. Ha de valerse del cerebro, materia viva, para el segundo plano de trabajo; como tal materia, es la más perfecta que existe, y puede ofrecer a la mente un número muy grande de posibilidades de uso, pero también puede limitar la libertad creadora de aquella. Es una máquina extraordinaria, como lo es su imitación, el ordenador electrónico; ambos pueden ser perfeccionados dentro de sus límites de puros mecanismos, o sea de su funcionamiento automático, pero sin poder pasar al nivel creativo. Sus actuaciones, por brillantes que sean, obedecen siempre a un programa que procede de un algo trascendente respecto de las máquinas; ese algo es el espíritu, y el modo como este espíritu, inmaterial, puede mover objetos materiales, es un problema que excede de los propósitos de estas líneas. Lo cierto es que el espíritu educa al cerebro y aumenta a lo largo del tiempo sus facultades físicas, aunque las neuronas disminuyan en número desde la primera ju-

ventud; más importante que la cantidad de neuronas es el modo de relacionar las que quedan en una estructura cerebral más pequeña, pero más perfecta. También es cierto que el cerebro condiciona la acción de la mente, no en cuanto ésta es en sí, sino en su proyección al exterior mediante la creación artística: por ejemplo, en grandes artistas que vivieron muchos años, Miguel Angel, Tiziano, Goya, se observa que sus últimas obras son las que ahora estimamos como más importantes; son las más sencillas y las más profundas, como si la disminución del número de neuronas obligase a suprimir detalles más o menos superfluos, y a concentrarse en lo esencial. Como ejemplo, basta comparar la Pietá de Miguel Angel en San Pedro de Roma, obra juvenil, y la Pietá Rondanini hecha por el mismo en su extrema vejez.

El tercer plano de trabajo corresponde a la mano. Regida normalmente por la parte de materia cerebral que actúa siguiendo de cerca a la mente, también obra sin intervención de ésta en movimientos involuntarios provocados tanto por el sistema nervioso central como por el sistema neurovegetativo. Estos últimos son los que aprovechó el surrealismo para la escritura automática que se menciona en el Párrafo 14, pero su campo de acción se extiende a todas las artes. La mano realiza movimientos espontáneos como residuos de hábitos adquiridos en anteriores movimientos que fueron regidos por la mente a través del cerebro. Al brotar estos movimientos espontáneos en momentos de cansancio o de abandono de la actividad consciente, se producen esos rasgos que sorprenden al propio autor y le ofrecen soluciones imprevistas.

Los rasgos espontáneos se producen siempre y en todas las artes, pero en la mayor parte de los casos están envueltos por los movimientos voluntarios. En estos casos no son un factor de la creación artística; sirven para la grafología que permite la identificación de la obra de arte, y lo que es más importante, permiten estudiar la evolución de un artista en relación con su estado de salud mental y física y con su edad.

Existe otra clase de movimientos espontáneos, que son más habituales por falta de dominio de la mano, o porque la mente aprovecha su automatismo de un modo voluntario. En el primer caso, la obra resulta reiterativa, porque todas las formas que va creando el artista se expresan con un mismo movimiento automático de la mano.

El segundo caso podría ser el del grabador antiguo cuya mano se habituó a un tipo de línea para el sombreado, y lo realiza automáticamente sin que el artista tenga conciencia de cada trazo; es el caso contrario al de Rembrandt, Piranesi y Goya, para los que cada trazo tiene sentido y obedece a una voluntad creadora siempre activa.

## 55 – RELACIONES ENTRE EL AZAR INDIVIDUAL Y EL COLECTIVO

En los Párrafos anteriores, 51 y 52, se han mencionado incidentalmente algunas de estas relaciones. Repasando la historia se encuentran muchas más, y se observan algunas interferencias, ajenas a todo determinismo, entre los acontecimientos sociales y las actitudes de los artistas: las dos grandes revoluciones, la francesa y la rusa, fueron precedidas y acompañadas por artes, en especial arquitectura, revolucionarias; de ellas se ha tratado someramente en Párrafos anteriores, en especial en los números 14 y 18.

Triunfantes ambas revoluciones, las artes revolucionarias fueron proscritas y en su lugar se instalaron en el nuevo ambiente oficial artes neoclásicas del más rígido pseudo-academicismo; como ya se ha indicado, la explicación de ambos fenómenos es la misma: el pueblo francés del



siglo XVIII y el ruso del XX habían adquirido la conciencia de su poder como naciones bajo unos sistemas estatales cuyas artes eran académicas, y éstas simbolizaban su existencia y su poder como tales pueblos; las innovaciones de los artistas pre-revolucionarios no procedían del pueblo, en el sentir de éste, sino de la clase social formada por los artistas, contra la cual, como contra las otras clases privilegiadas, se había hecho la revolución.

El puro azar hizo que el arte neoclásico fuese el que entendía el pueblo en ambos casos; actitud ésta que en Rusia dura hasta nuestros días, pues en 1978 se han rechazado obras de pintores españoles presentadas a una exposición en ese país, por estimarlas demasiado avanzadas y por tanto contrarias al “verdadero arte”, al de su Academia; estas obras se habían realizado en su mayor parte durante el régimen de Franco, y son típicas de la segunda mitad de este régimen.

Otro caso de azar es el que ha producido la ciudad moderna, imagen fiel de la vida anárquica y a la vez gregaria de nuestro siglo, y también una de sus causas. El azar reunió la necesidad de edificios para vivienda y para el trabajo del gran número de personas que el crecimiento demográfico y la inmigración acumulan sobre una ciudad vieja, con los medios de construcción y los estilos modernos, los transportes individuales y colectivos, y las posibilidades técnicas de suministro de energía y de flúidos, de sistemas de comunicaciones, de evacuación de residuos, y otras; reunido todo al azar, resultan estas ciudades donde todo lo humano se degrada, al contrario de las ciudades antiguas donde se ennoblecía la vida en todos sus aspectos: el “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, el “*beatus ille*” de Horacio y de Fray Luis de León, resultan poco apropiados, por débiles, para la ciudad de hoy. Ya se ha citado la frase de Dilthey: “la vida es un tejido de voluntad, destino y azar”; más lo son las obras de arte, y entre ellas las más voluminosas que jamás se han hecho son las ciudades actuales: en su composición ha faltado, en general, la voluntad bien ordenada y firme; el destino ha sido su crecimiento sin límites, y esta fatalidad se ha aceptado sin lucha como en la tragedia griega, donde el destino es más fuerte que los dioses; ha quedado vencedor el azar, con sus consecuencias habituales, que no son buenas, ni justas, ni bellas. El arquitecto, el pintor y el escultor hacen para la ciudad obras bellas individuales, pero pasan desapercibidas en el caos colectivo.

Consideraciones como éstas pueden hacerse sobre la relación entre el arte y el azar en cualquier lugar y época, aunque para culturas y tiempos muy alejados del nuestro podrían conducir a conclusiones alejadas de la verdad de esas realidades antiguas. Por ejemplo, se supone generalmente que en pueblos prehistóricos, que han dejado grandes obras de arte, no existía todavía la individuación; el artista era una parte de la tribu, no un individuo. Si tal suposición es cierta, no habría desfase entre la obra del artista y el sentir popular, y todo ello estaría inmerso en la unidad de una idea del mundo y de la vida de carácter mágico o religioso; en este género de creación artística no habría lugar para lo fortuito, aunque pueda parecerlo en casos como la Cueva de Altamira, donde se aprovecharon los relieves naturales de la roca para dar volumen a las figuras siluetadas y policromadas de los animales. De ser cierta esta hipótesis de la falta de individuación, el uso de esos relieves obedecería a un plan trazado previamente por el jefe o el mago, en representación de la tribu, y por tanto colectivo; pero ningún dato existe que permita creerlo, de modo que queda abierta la posibilidad de que el proceso de individuación estuviera muy avanzado y que existiera un verdadero artista creador a quien se deba la genial idea de aprovechar los relieves que el azar ponía a su disposición.

La relación entre el azar individual y el colectivo ha tenido a veces un impulso procedente de un acontecimiento fortuito ajeno a ambos; el incendio que destruyó en 1734 el antiguo Alcázar de Madrid provocó la afluencia de artistas capaces de trazar el nuevo palacio en el estilo imperante en la Europa del despotismo ilustrado, y ello coincidió con una incipiente mejo-

ra de la economía del país, que permitió construir el gran edificio; su importancia fue tan grande que contribuyó de un modo decisivo a desarraigar el barroco en casi toda España. Semejante es el caso del terremoto de Lisboa de 1755, que dio ocasión a introducir el mismo estilo antes mencionado en la reconstrucción de la ciudad, y a que influyese en todo el país, con la consiguiente suspensión de la poderosa corriente barroca portuguesa. Para un "ilustrado" de la época, ambos desastres debieron aparecer como una casualidad feliz, por su coincidencia con los momentos en que se estaba forjando el nuevo "estilo de la razón" que debía sustituir al barroco; las dos catástrofes fueron decisivas para la implantación rápida de las nuevas ideas.

De estos ejemplos, que se han expuesto como una pequeña muestra de lo que sucede muchas veces en la creación de estilos y de obras particulares, puede deducirse que los propósitos estéticos de la sociedad y del artista suelen ser iniciados, impulsados o frenados por hechos fortuitos acaecidos en mundos muy alejados al del arte y del pensamiento; si a veces suceden en este mismo ámbito, la lejanía del hecho es geográfica: la caída de Constantinopla en 1453 impulsó notablemente el Renacimiento en Florencia, por la llegada de los huídos de aquella ciudad y por los manuscritos que traían; el descubrimiento de América en 1492 trajo a España el germen de lo barroco.

## CAPITULO XV

### *ASPECTOS LÚDICOS DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA*

#### 56 – JUEGO Y TRABAJO

La influencia del azar, tal como ha sido señalada en los tres Párrafos anteriores, se ha ejercido de dos modos: involuntario y voluntario. El primero es propio de las artes de cualquier lugar y tiempo, pero el segundo parece concretarse a este siglo (salvo algunos casos antiguos, como el consejo de Leonardo a los pintores), especialmente desde el Dadaísmo de 1916. El uso consciente del azar lleva inevitablemente a pensar en el juego, o sea en lo que el arte pueda tener de actividad “lúdica” en oposición a las actividades “serias” (45); no hay que olvidar, sin embargo, los numerosos juegos en que el azar no tiene intervención, al menos voluntaria, en la intención del que juega: en los juegos de los niños, en el ajedrez y en los deportes, por ejemplo. Si el arte es juego, habría que incluirlo entre los que cuentan con el azar, caso del “happening”, o que padecen del azar, como sucede en la construcción de la ciudad moderna que se mencionó antes; esta última sufre el azar en contra de la voluntad de sus autores, a pesar de ser la obra de arte más voluminosa de nuestro tiempo y la que con mayor racionalidad ha querido realizarse.

La cuestión de si el arte es juego o no lo es, exige definir de algún modo este último (69). Se suele admitir que el juego es un fin en sí, en tanto que el trabajo, el sueño, la alimentación y otros actos humanos son medios para conseguir fines bien determinados: la consecución de bienes materiales o espirituales, la recuperación del organismo humano cansado o hambriento, y la satisfacción de tantas otras necesidades.

A esta opinión pueden presentarse dos objeciones: la primera, que muchos juegos son medios para lograr fines muy nobles; la segunda, que el trabajo y la alimentación, por ejemplo, tienen aspectos lúdicos en muchos casos. Para confirmar la primera objeción hay que recordar en primer lugar la opinión de médicos y profesores sobre los juegos de los niños; se consideran indispensables para su desarrollo corporal y mental. Por otra parte, los objetos que se manejan en estos juegos son reales, aunque para el niño tienen un significado diferente del que les atribuimos los adultos, excepto en el caso de juguetes fabricados como tales; lo normal es que una silla volcada sea el barco pirata y una mesa signifique la isla del tesoro. Los niños cambian el significado de los objetos del mundo real tal como lo hacía Don Quijote, y con el mismo fin de buscar arriesgadas aventuras. Tal intención impide que puedan llamarse inútiles a estos juegos, pues son, en cuanto a su causa final, actividades “serias”. Entre los juegos deportivos hay algunos, como el alpinismo y el submarinismo, cuya finalidad es estética, en el sentido más

completo de esta palabra; se trata de llegar a la contemplación pura de la naturaleza, sin testigos en general, después de pasar por pruebas físicas duras y peligrosas.

En cuanto a la segunda objeción, basta observar el modo de trabajar con intención de superar el mero cumplimiento de una obligación de que hacen gala algunos obreros, intelectuales y diversos profesionales. Suele decirse que toman una “actitud deportiva”, entendiendo esta expresión como la manera elegante de hacer lo necesario sin añadidos inútiles; si hiciesen uso de éstos, la actitud no sería elegante, sino simple exhibición de fuerza, de habilidad o de ingenio; en ambos casos, su actitud ante el trabajo es lúdica. En el caso de los obreros, el ramo de la construcción ha ofrecido y ofrece ejemplos notables: hasta hace pocos años, abundaban los buenos albañiles capaces de hacer obras tan notables como las escaleras a la catalana, para las cuales creaban formas en el espacio imposibles de definir en los planos del arquitecto; el albañil procedía como un verdadero artista y jugaba seriamente con las formas necesarias para la estabilidad de la obra. Ahora, la mecanización ha dado fin a tan hermoso oficio, pero ha puesto en manos de los obreros las máquinas para la construcción, y se observa cómo los que manejan las que son móviles hacen alardes deportivos como si fueran pilotos de “Formula 1” (un importante empresario de la construcción decía que había que proporcionar a los obreros máquinas, aunque algunas no fueran necesarias, para que “jugasen”).

Pueden añadirse otros ejemplos, pero no puede ignorarse que en el trabajo moderno, el de la sociedad industrial, abundan los casos contrarios de hombres-máquinas, que denunció Charlot en su ya antigua obra “Tiempos modernos”; esta denuncia, acogida y compartida por muchos, revela que el trabajo de este tipo, sin posibilidad de introducir en él un elemento lúdico, es inhumano. Su origen es el pecado, pues según el Génesis (2,15) “tomó Javé Dios al hombre, y le puso en el jardín del Edén para que lo cultivase y guardase”, o sea, para que trabajase, pero no del modo a que fue condenado el hombre después de pecar; la vuelta al concepto original del trabajo es un tema tratado ampliamente por Monseñor Escrivá de Balaguer en casi todas sus obras<sup>8</sup>; es de esperar que la creciente organización cibernética de los trabajos repetitivos hará posible que se cumpla este ideal.

En el trabajo de las profesiones intelectuales es más frecuente el aspecto lúdico: el matemático por ejemplo, aspira a que las demostraciones sean elegantes además de verdaderas, y la física nuclear ha practicado siempre el juego de la belleza en la exposición de sus descubrimientos.

Antes se ha mencionado el aspecto lúdico que acompaña a la necesidad de alimentarse; es tan conocido este hecho, que no es necesario citar a Brillat-Savarin para demostrarlo; pero también existe la forma degradada que se da en la miseria, donde sólo cuenta la necesidad de satisfacer el hambre.

De lo expuesto se deduce que existen dos clases de juego, de las cuales la menos importante, por menos habitual, es la que corresponde a su carácter de actividad opuesta a las actividades “serias”; la otra clase está formada por los juegos que se entrelazan con las actividades “serias” hasta el extremo de formar parte de su trama, con tal que estas actividades no sean el trabajo repetitivo, sin iniciativa, y la satisfacción de apremiantes necesidades materiales.

En estas formas degradadas de lo “serio” no aparece el juego, ni aún es posible la virtud, según la conocida sentencia; son inhumanas, y a su eliminación tienden los esfuerzos de toda sociedad sensata. Queda sólo el trabajo lúdico, si puede llamarse así, como digno de conside-

---

<sup>8</sup> En dicho sentido original, el trabajo es participación gozosa en la misión creadora de Dios, encargo que el hombre recibe en el momento de ser creado.

ración. Entre sus diversos aspectos, el más importante para nuestro estudio es el trabajo artístico. Si todo trabajo lúdico tiende a desarrollar y manifestar las potencias corporales y mentales del que lo hace, con diferente cantidad y cualidad de unas y otras según la naturaleza del trabajo y la personalidad del que trabaja, en el trabajo del arte se equilibran la habilidad manual y la profundidad mental. El artista juega en ambos extremos, como se ve en el ya citado caso de Goya como grabador: sus manos juegan al grabar, al contrario del grabador rutinario, y su mente juega en el laberinto del inconsciente colectivo y de su propio subconsciente, como no lo hizo ningún otro artista antes que él.

Un caso especial de arte es el taurino. No puede relacionarse con el trabajo, por muy dura y trabajosa que sea la lidia; tampoco es un juego ni una diversión para el público, aunque tenga las apariencias de un espectáculo. En realidad es una ceremonia bien ordenada, donde el azar está previsto; pues el torero, por grande que sea, no llega nunca a conocer totalmente al toro, de modo que para el lidiador hay juego, y de azar, con la vida y la muerte. Suele relacionarse este arte con antiguos ritos orientales y mediterráneos, practicados también en la Atlántida según el "Critias" de Platón; por muchos detalles, incluso de indumentaria, se busca su relación con la Creta del tercer milenio antes de Cristo; lo cierto es que el toreo actual aparece en España en pleno siglo XVIII, y se forma con todo su ceremonial en pocos años, de modo que Goya lo encuentra ya tal como es hoy, con pocas diferencias. El caso es tan distinto del curso normal de las artes que no puede incluirse en las consideraciones que atañen a éstas en su relación con el juego, el trabajo y el azar.

Como consecuencia de todo lo anterior puede proponerse una serie no histórica de las actividades humanas, ordenada respecto del juego: 1º. Empieza por las actividades de la pura necesidad, infrahumanas, donde no se juega porque el hombre es como una máquina; 2º. Sigue el trabajo manual o intelectual que admite el juego como un añadido que no le perjudica aunque no sea necesario; 3º. A continuación aparecen las actividades en que el juego se integra en el trabajo, de modo que éste se hace, sin perder naturalidad, con elegancia y gracia; 4º. El juego es el elemento dominante que hace uso del trabajo para realizarse; 5º. Se llega al juego puro, sin ningún fin ajeno al mismo.

El azar interviene en todos estos grados, como ingrediente inevitable de todos los actos humanos, pero en el último, el 5º, llega a actuar sólo, excluyendo todas las formas voluntarias y conscientes de actuación: por ejemplo, en los juegos de dados. El arte no existe en este grado 5º, como tampoco en el 1º, que además de no ser humano no es ni siquiera animal, pues los animales juegan y actúan con belleza natural en muchas ocasiones.

Los grados 2º, 3º y 4º son el campo del arte. Limitándose a la arquitectura, el 2º grado es la aspiración del neoclasicismo puro, en su fase final sobre todo: el palacio de Villahermosa (actual Banco López Quesada) y los desgraciadamente desaparecidos pabellones de Francisco Jareño, todos ellos en Madrid, son buenos ejemplos; las obras de Mies van der Rohe en su última etapa pertenecen también a este 2º grado. El tercer grado es el de la arquitectura normal de todas las grandes épocas. El cuarto es propio del rococó centroeuropeo, de los distintos movimientos modernistas centrados en el año 1900, y paradójicamente, de los juegos de formas inventados por Le Corbusier en sus varias etapas, donde la racionalidad de organización, composición y construcción está al servicio de estos juegos. Con estos ejemplos basta para sugerir que hay tres modos de creación arquitectónica, dependientes de la actitud del autor respecto del juego y el trabajo, pero en todos los casos está presente el elemento lúdico.

Las reflexiones anteriores sobre el juego como elemento integrante del trabajo verdaderamente humano, conducen a estudiar la cuestión del arte como evasión. Si hay evasión en las artes, o al menos en algunas de sus formas, se deberá a su parte lúdica. Al plantearse el tema de la evasión, es preciso empezar por saber de qué prisión se quiere evadir el artista y su público; es indudable que esta prisión es la vida en el lugar y tiempo presentes. Por tanto, el juego de la evasión consiste en evocar lugares y tiempos alejados de los nuestros, y trasladar nuestra vida a ellos, cambiando nuestros pensamientos y preocupaciones por los que tendríamos si estuviéramos allí, lejos de nuestro mundo actual.

En literatura, más que en las otras artes, puede estudiarse claramente el problema; se observan dos modos diferentes, de los cuales el más frecuente es la narración, en la poesía, en la novela o en el teatro, de hechos sucedidos en el pasado o en un presente alejado por la distancia; los cuales pueden ser reales o inventados, y estos últimos, referidos al futuro o a lugares lejanos, son el tema de la “ciencia-ficción” y de las novelas de “anticipación” que abundan ahora, aunque su origen es antiguo.

El otro modo es extraordinario, pues en él no busca la evasión el autor ni el público, sino el protagonista de la novela; concretamente, Don Quijote. El lector participa de sus evasiones, y se ve precipitado después de cada una a la vida vulgar, como él, de modo que se hace consciente de la irrealidad de las aventuras en que ha participado; Don Quijote, al contrario, no cesa en su evasión de la realidad cotidiana. La obra de Cervantes es un libro de evasión, en el cual el lector se evade de las evasiones del protagonista, vuelve a la realidad de su propia vida, y se encuentra enriquecido por la experiencia de su aventura personal como espectador de la aventura ajena.

Ejemplos del primer modo de evasión, el más sencillo, se encuentran en gran parte de la pintura, escultura y arquitectura del siglo XIX. Eran evasiones hacia el pasado y hacia lo lejano: por ejemplo, los “cuadros de historia”, las mitologías, las arquitecturas góticas o árabes. Del segundo modo hay pocos ejemplos; uno de ellos puede encontrarse en parte de la obra de Gustavo Doré, que precisamente fue ilustrador admirable del Quijote.

En nuestro tiempo, la expresión “arte de evasión” suele tener carácter peyorativo. “Arte de testimonio”, por el contrario, es un elogio. La manifestación más extendida de aquel es el “Kitsch”, tantas veces mencionado en este libro como forma degenerada de la artesanía, causada por la industrialización; el testimonio, por el contrario, busca sus raíces en la vida actual y en la propia industria, pero con parcialidad evidente expresa más los aspectos negativos de éstas que los positivos, como ya se ha dicho. Esta parcialidad llega a constituir una nueva evasión, y hasta un nuevo “Kitsch”, cuando reduce sus temas a la miseria, el sexo, la crueldad, el gregarismo de las masas y la soledad del individuo en medio de estas masas. Puesto que hay elementos positivos de carácter material en la vida actual, y a gozar de ellos se aspira generalmente, aunque sea de modo precario, los contrarios, o sea los negativos, se ven de lejos o se aspira a verlos así; por lo cual éstos pasan a ser temas de evasión, si no en la realidad, al menos en el deseo de las gentes.

En nuestro tiempo, sin embargo, el arte de evasión ocupa un lugar poco importante, salvo el “Kitsch”, puesto que las gentes practican la evasión realmente, no la contemplan en el arte; simplemente, se van, y huyen de la ciudad al campo y de éste a aquélla, y sobre todo, huyen de su propia vida y de su interioridad personal, que es más bien su vacío interior. Por ésto no basta ahora la evasión espiritual que pueda proporcionar el arte; el que quiere evadirse es el cuer-

po, aunque sea por medio de la droga y el hedonismo más grosero. El vacío espiritual no lo llenan con el arte de evasión aquellos que lo padecen, sino con las pseudo-religiones de evasión que pululan en la actualidad.

## 58 – LA MODA Y EL ESTILO

La relación entre estilo y moda suele considerarse en la historia del arte como la que existe entre el lenguaje y el dialecto; si este último es peculiar de un autor debe llamarse idiolecto. En las artes de nuestro tiempo, los idiolectos tienen especial interés por ser ésta la época del individualismo entre los artistas, que quieren separarse del gregarismo de las masas por medio del cultivo de la originalidad. Si ésta se extiende, más allá de la obra que hacen, a la publicidad de su persona, que así vuelve a su significado original de máscara de teatro, el idiolecto es seguido por muchos y se convierte en moda.

Este fenómeno es propio de estos años, más que de los anteriores del primer tercio del siglo. Aunque en esa época la exaltación de la persona (per-sonare = para hacer ruido) era frecuente, también lo era la formación de grupos que seguían a cada personalidad artística verdadera con una fidelidad inteligente, resultando de ello la formación de una escuela; de este modo se formó gran parte de la arquitectura moderna alrededor de Le Corbusier y de Gropius, por ejemplo. En consecuencia, la escuela formó un auténtico estilo fundado en las ideas claras de su iniciador. Estas ideas no eran suficientes si no estaban expuestas de un modo adecuado para su propagación; así se comprende la extraordinaria expansión del estilo de Le Corbusier desde su primer libro, en 1923, hasta estos días, pues estaba mejor dotado que cualquier otro arquitecto para formular rotundamente sus teorías; aunque en ellas apareciesen graves fallos y maneras dictatoriales, sobre todo en lo referente al urbanismo, su obra como teórico del arte y como arquitecto práctico se impuso sobre la de cualquier otro, incluso sobre los del grupo de la Bauhaus; ahora, sin embargo, prevalece el estilo de esta última, personificada en Mies van der Rohe.

En la Segunda Parte se ha tratado de los estilos actuales; ahora se destacan estos ejemplos como preámbulo para el estudio de las diferencias entre estilo y moda. En los casos de Le Corbusier y Mies van der Rohe no cabe duda de que se trata de dos verdaderos estilos; más exactamente, son dos aspectos del mismo estilo; el primero más individualista que el segundo, y éste más apto para su difusión en una sociedad industrializada. Le Corbusier representa la época de transición entre la libertad artística de principios del siglo y la uniformidad actual de la anarquía practicada en serie; uniformidad y anarquía no son términos contradictorios, como se puede observar en cualquier paisaje urbano moderno, y ambas proceden de Mies van der Rohe más que de Le Corbusier; ésta es una de tantas paradojas típicas del arte del hoy, ya que el primero es un verdadero neoclásico que se expresa con un lenguaje diferente al de los académicos de dos siglos antes. Este lenguaje nuevo es el de la industria, pero de una industria sin normalizar que lleva en sí el germen de la anarquía, dentro de la uniformidad obligada por los productos fabricados.

Todo lo dicho conduce a calificar como estilo al conjunto de los diversos modos de hacer arquitectura a partir de los años veinte. Como todo estilo, ha entrado en la mente colectiva, dentro de lo posible entre nosotros, y en el estilo ha habido modas, como sucedió en otros estilos antiguos, aunque sin tanta importancia en éstos como la que tienen en el estilo actual. También convive, como otros estilos antiguos, con algunos estilos anacrónicos, que en nuestros días son

los que llamamos “Kitsch”; no es fenómeno nuevo, pues en el siglo XVI se siguió haciendo gótico; por ejemplo en España, en plena hegemonía del renacimiento clásico y manierista.

Dentro de este verdadero estilo del siglo XX se produce una evolución, como ya se ha indicado, desde una libertad original hacia una sistematización; no se ha llegado a ésta, pero la piden motivos sociales y económicos. La evolución ha sido impulsada, como en todo tiempo, por personalidades fuertes, que desde dentro del estilo, han cambiado el curso de lo que hubiera podido convertirse en rutina; así son los casos, entre otros muchos, de Frank Lloyd Wright, de Alvar Aalto y, más recientemente, el de Robert Venturi; de ellos hay que destacar el componente de artesanía que introduce Aalto dentro de la evolución general hacia la industria. Los idiolectos de estos artistas verdaderos han modificado a la vez la composición espacial y la expresión, y sus seguidores forman escuelas con dos modalidades: la más profunda sigue las enseñanzas del maestro en su totalidad, y con ello contribuye a la evolución del estilo general; los más ligeros, que suelen ser mayoría, siguen al maestro en lo accidental, en el aspecto expresivo, y con ello crean una moda; puesto que ésta no penetra en la esencia, es de calidad superficial como una decoración añadida, y cambia con facilidad cuando aparece un nuevo maestro que crea nuevas formas de expresión, nacidas de la necesidad vital de su arte propio; para los artistas ligeros, son adornos aprovechables para una moda nueva.

Las modas son las huellas que han dejado los verdaderos maestros con su aportación al curso ordenado de un estilo; estas huellas dejan a su vez unos residuos que se conservan en la memoria colectiva, y el conjunto de estos residuos es el estilo, en el concepto popular. Si en otros tiempos no ha sido tan banal la asimilación de un estilo por la gente, en el nuestro sí lo ha sido: todo el gran desarrollo de la arquitectura de nuestro siglo ha conducido a designar vulgarmente como “estilo funcional” al conjunto de formas superficiales que fueron lenguajes expresivos profundos de las diversas etapas de la evolución, y de los cuales se ha olvidado su sentido y su esencia. A veces las que fueron formas constructivas se emplean como decoración, y a esta arquitectura bastarda se la designa como “funcional”.

Puesto que aquí se trata especialmente del estilo arquitectónico de nuestro siglo, es oportuno intentar una prognosis de su futuro. En este mismo párrafo se ha indicado la exigencia de una sistematización, que aparece ya en la citada obra de Le Corbusier, de 1923; todavía no se ha conseguido, a pesar de las numerosas propuestas que han aparecido a lo largo de los 55 años transcurridos desde entonces. Eran inviables por motivos diversos, unos técnicos y económicos y otros estéticos. Estos últimos han sido quizá los más importantes, pues tanto los arquitectos como el público veían cualquier sistematización como un atentado a su libertad de creadores y de usuarios de las obras de arquitectura; ante tal actitud, es natural que se retrayesen los fabricantes que habrían de convertir en objetos materiales estas ideas de norma y orden. Actualmente, con las propuestas de ordenación espacial de Rafael Leoz, tantas veces citadas a lo largo de este trabajo (22, 23, 70), se abre un camino nuevo para resolver tan espinoso problema; en su teoría se ordenan las innumerables maneras de descomponer el continuo del espacio euclídeo en elementos discretos, se materializan éstos en piezas prefabricadas, y con ellas puede el arquitecto componer libremente, debido a la infinidad de combinaciones posibles entre ellas: la composición cambia de escala, de modo que en vez de manejar ladrillos o sillares, elementos pequeños, ahora podrá emplear elementos mayores; en los cuales estarán resueltos los sistemas mecánicos necesarios en un edificio de hoy, que no existían en los antiguos; por tanto, no se contaba con ellos en la composición. Parece que el futuro de la evolución del estilo está en el camino indicado por Leoz.

En este Párrafo sobre la Moda y el Estilo se ha tratado solamente de arquitectura; las consideraciones que anteceden se aplican igualmente a las otras artes, con tal de tener presente la



clasificación que ha sido presentada en el Párrafo 14. Sin embargo, puede observarse una diferencia importante entre los caminos seguidos a lo largo de este siglo entre estas artes y la arquitectura moderna, pues ésta posee un estilo propio de nuestro tiempo, aunque sea con todas las modalidades y modas posibles; ésto no sucede con las otras artes, pues en ellas existen varios estilos, y modas dentro de cada uno. Lo único que tienen de común estos estilos es el hecho de ser característicos de este siglo; por dispares que sean entre ellos, ninguno puede confundirse ni aún parecerse a estilos de otros siglos. Las razones de esta diferencia quedan explicadas en los Párrafos 17 a 21, y en especial en el 18.

El estudio efectuado especialmente sobre la arquitectura permite obtener algunas conclusiones sobre el contraste entre Estilo y Moda. El primero se rige por la necesidad, no sólo ni principalmente material, sino por la mental. La mente de la sociedad debe poseer, en su nivel inconsciente, un depósito de arquetipos de Jung suficientes para la salud humana. La asimilación de estos arquetipos es lenta, debido a la inercia de las grandes masas, como ya se ha dicho; también es lento su abandono. En el siglo actual, debido a las razones tantas veces repetidas, el cambio brusco de arquetipos propuesto a la sociedad por los artistas ha causado un trauma; sus consecuencias han sido, en primer lugar un vacío mental y una desorientación, y en segundo lugar una incorporación lenta de lo nuevo, que todavía está en curso. Debido a la inercia, lo que se va incorporando queda instalado en el inconsciente como parte del estilo, aunque con retraso respecto de lo que sucede en el mundo del arte. Atisbos de estos sucesos artísticos llegan también a tocar fugazmente el fondo de la mente colectiva, y estos atisbos sin conocimiento serio son las modas; las cuales, aunque no sean serias en sí, sino que más bien poseen la naturaleza de los juegos de azar, son testigos importantes para revelar ideas y deseos de la sociedad.

## 59 – LAS MODAS COMO ARTE DE TESTIMONIO

Las modas, por ser efímeras y superficiales en apariencia, reflejan las frecuentes variaciones del pensamiento y de las costumbres de la sociedad con más eficacia que los estilos, especialmente en el mundo occidental. Los estilos dan un testimonio general del conjunto de cada época cultural, pero no del detalle de su evolución. Suele aceptarse como imagen de una cultura alguno de sus aspectos, que en realidad es alguna de sus modas, y se dejan en la sombra todos los aspectos restantes y sus modas correspondientes.

En contra de este criterio de caracterizar un estilo por una sólo de sus modas, se observa que la moda en la vestimenta femenina, la “Moda” por antonomasia, sirve para llamar la atención sobre todos los cambios menores de las otras artes; en especial, en la arquitectura, cuyos medios expresivos parecen lentos y pesados en comparación con los que emplea el traje. Los cambios en éste son rápidos y brillantes por la ligereza de sus medios, pero la arquitectura va a la par en esta carrera, aunque por su naturaleza los cambios son más sutiles y sólo se hacen patentes en períodos largos.

Un recorrido rápido por la historia puede aclarar esta cuestión. La evolución de los pliegues de las túnicas griegas y de los peinados correspondientes, desde el siglo VI al III antes de Cristo, coincide con las modificaciones que a lo largo de esos siglos experimenta la columna. Los pliegues verticales y las estrías dóricas, los peinados sencillos y los capiteles dóricos, tienen su mejor momento en la época de Fidias y del Partenón. Más tarde, en lo helenístico, se complican los peinados y capiteles, éstos jónicos y corintios; desaparecen las estrías y los pliegues verti-

cales, para ser sustituidos por las acumulaciones de columnas en distintos planos, y por la agitación de los pliegues en la Victoria de Samotracia y en el altar de Pérgamo. Todo ello tiene en el arte romano una versión diferente: aparece la toga con sus pliegues curvos y solemnes, que anuncian, aunque sea volviendo la figura del revés, la arquitectura de arcos y bóvedas característica de lo romano desde poco antes de la era cristiana; para entonces, la toga era ya antigua. En cuanto al peinado femenino, su complicación y volumen corresponden al capitel del orden compuesto, sobre todo en la época de los Flavios, y a la correspondiente complicación de toda la arquitectura, con los frontones partidos y el entrelazado entre Ordenes adintelados y estructuras abovedadas; en general, trajes y peinados preceden a la riqueza compositiva de los arcos de triunfo, y a las grandes organizaciones volumétricas de las termas y de los otros edificios religiosos y civiles que abundan en la última época imperial, desde Trajano, y aún desde Nerón, hasta Constantino.

Otra arquitectura más sencilla se desarrolla a la par de ésta, y con pocos cambios desde los tiempos de la República hasta el fin del imperio; es la arquitectura de las basílicas con techo de madera. Por motivos estéticos, en el más completo sentido de esta palabra, así como por razones económicas y sociales, ésta es la adoptada para las primeras basílicas cristianas latinas del siglo IV; coincide su construcción con la sencillez del vestuario de los cristianos que en aquel tiempo tendrían a ser la mayoría de la población.

En el Imperio de Oriente es fácil comprobar la semejanza entre el lujo de los trajes de la Corte de Justiniano y la arquitectura suntuosa de Santa Sofía. Las mismas comprobaciones pueden hacerse a lo largo de toda la edad media: basta mencionar el paralelismo entre los tocados anchos y aplastados de las damas contemporáneas del románico, y los altos y estrechos, de forma cónica en general, de la época gótica, semejantes a las flechas de las iglesias y a los remates de las torres de los castillos.

Del renacimiento y del manierismo puede hacerse una historia comparada entre las variaciones de la Moda y de la arquitectura; digno de mención es el parecido entre el propio traje de Felipe II y el estilo del Escorial, ambos en contraste con la Moda precursora del barroco, vigente en atuendos y edificios de otras Cortes europeas. No es único el caso español, pues ya hizo notar Wölfflin este mismo fenómeno de austeridad en el manierismo florentino, poniendo el vestuario y la arquitectura bajo el rasgo común de la "terribilitá"; ésta es la única apariencia pública de una fuerza o de un poder secretos, que no deja adivinar más que la existencia de éstos, pero no cuáles son ni qué quieren. Inmediatamente después estalla el barroco como una exhibición de esta fuerza y de este poder, sin ninguna reserva ni contención; Modas, arquitectura y actitudes del cuerpo exponen teatralmente, y con las mismas formas en los tres casos, esta ruptura con la orgullosa reserva anterior. La correspondencia es perfecta entre la Moda, la arquitectura y las actitudes; pueden verse reunidas en muchas obras de Rubens.

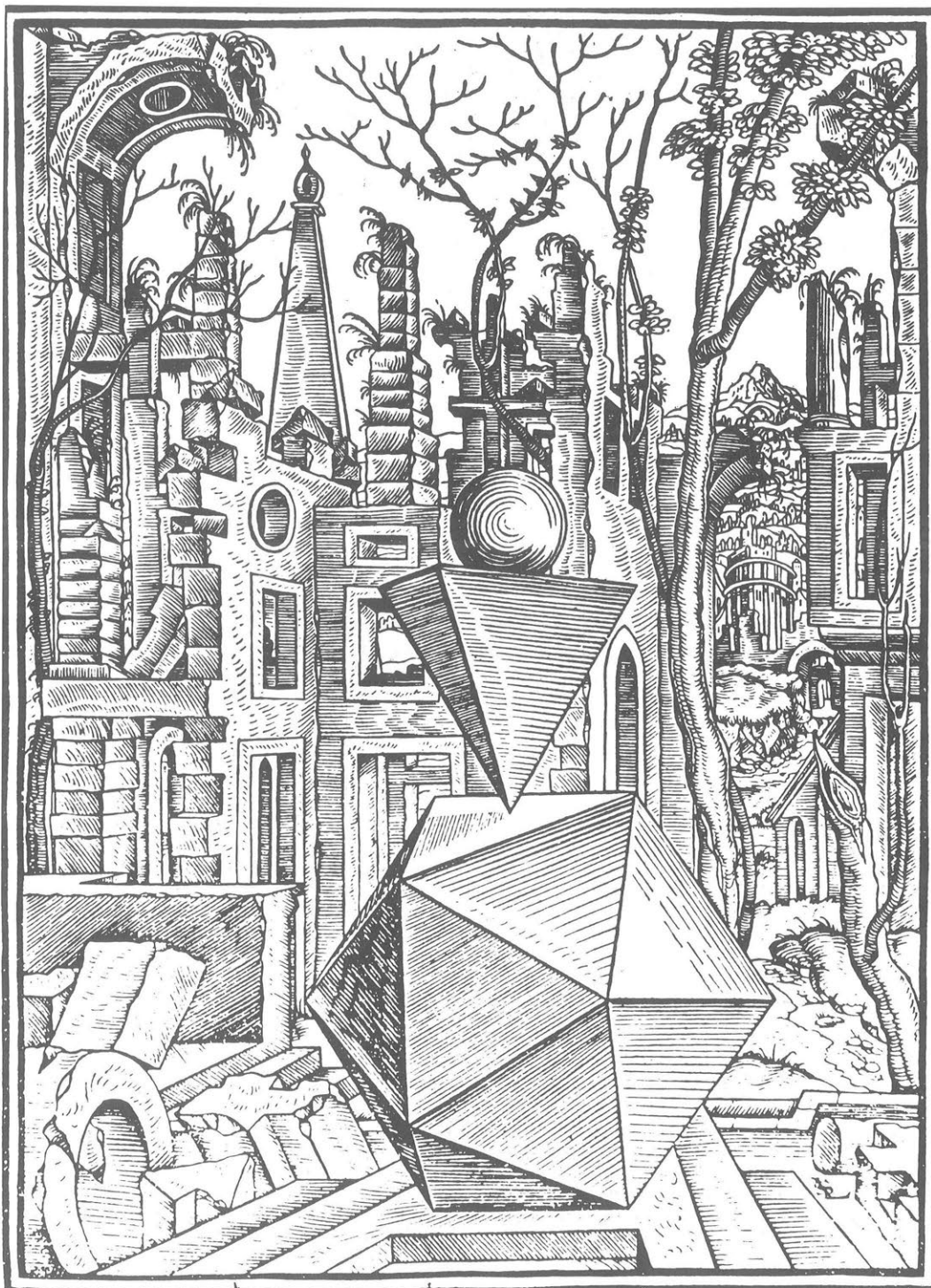
No hace falta detallar cómo se dan estas mismas correspondencias entre trajes y edificios en el siglo XVIII, en que aparece algo de la "terribilitá" manierista, y cómo los sencillos trajes femeninos de las épocas del Directorio y del Imperio imitan un clasicismo que anuncia las formas de la escueta arquitectura napoleónica de la Bolsa de París (1807), obra de Brongniart; las Modas que se suceden en el siglo XIX preceden y acompañan a las diversas arquitecturas del eclecticismo, desde el período romántico hasta el modernismo, época ésta de unidad auténtica entre todas las artes, incluso del arte de la Moda femenina. Al decaer este movimiento en la primera década de nuestro siglo, aparece un barroquismo delirante y desorientado, tanto en los trajes como en los edificios, que dura poco, pues la guerra de 1914-18 es el final de una época, de la "bella époque". A poco de terminar la guerra, y antes de que se manifieste la nueva arquitectura de Le Corbusier y la Bauhaus, ya se enfundan las mujeres en trajes tubulares cor-

tos, se cortan el pelo casi como los hombres y lo cubren con sombreros semiesféricos lisos; buscan la geometría pura, como la busca la arquitectura racionalista. Son los “felices años veinte”, anunciados y sostenidos en el mundo de las artes por los grupos formados alrededor de Apollinaire hasta 1918, y después en la tertulia de Gertrude Stein y de su secretaria Alice Toklas. La fealdad ya legendaria de estas damas, y su despreocupación por el atuendo, no debieron influir directamente sobre la Moda, pero sí influyeron indirectamente por sus ideas; en ambos grupos participó activamente Picasso, entre otros muchos artistas y escritores.

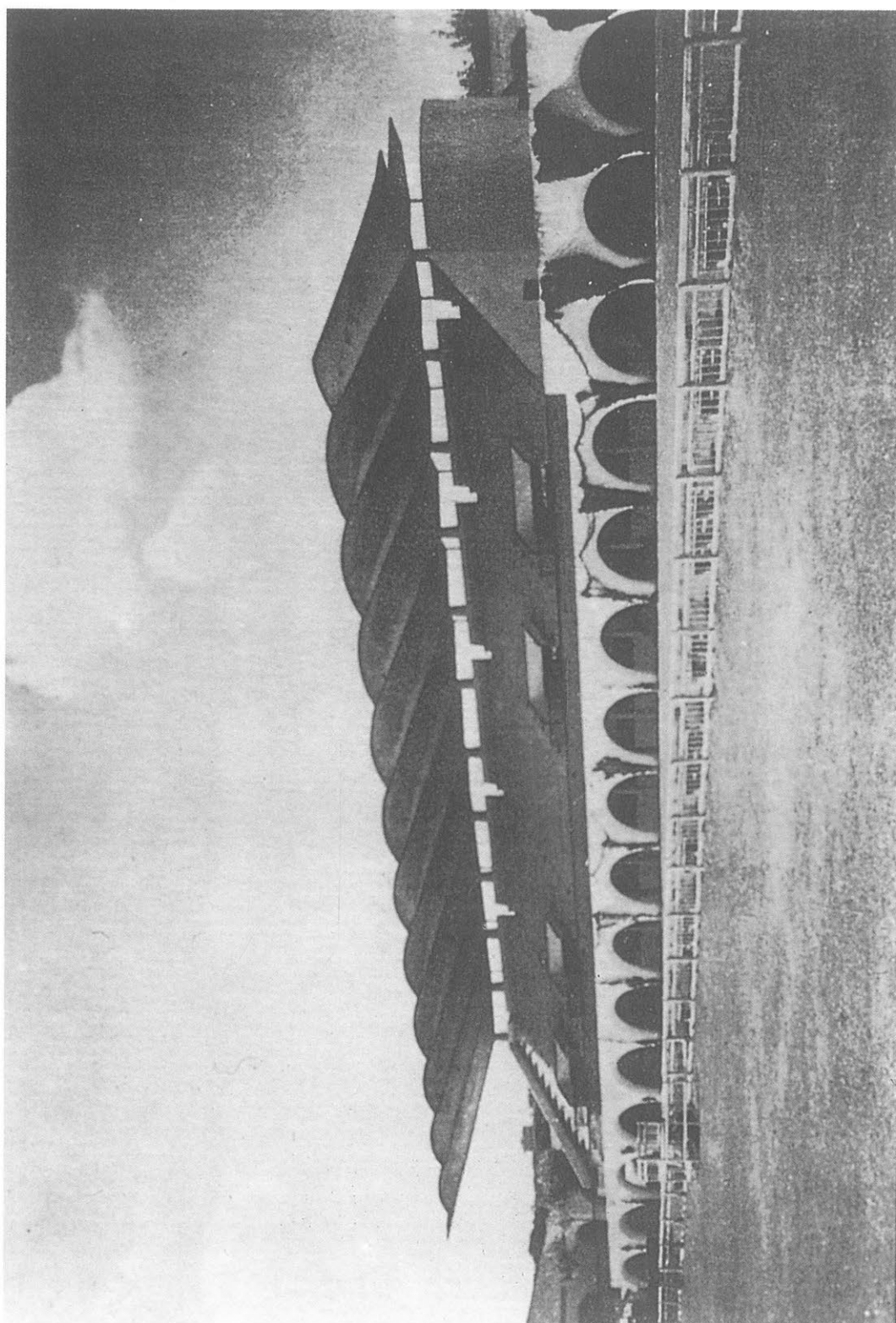
Hacia 1910 llegó a París el Barón Diaghilev (1872-1929) con los “Bailes Rusos”. A su alrededor se formó un importantísimo grupo de músicos y pintores que introdujo una nueva estética hedonista de alta categoría. El ballet se enriqueció con las obras de grandes compositores como Stravinski, Debussy, Ravel, Falla y otros; los decorados y el vestuario eran de Picasso, Chirico, Braque, Miró, Rouault. Su influencia fue extraordinaria sobre todas las artes, desde su llegada hasta la tercera década del siglo. Como es natural, esta influencia fue más directa en la Moda del vestido, en la pintura y en la escultura, que en la arquitectura; más tardía en ésta, fue más profunda y duradera, pues sus vestigios se conservan hasta las últimas obras de Le Corbusier y en la mejor época de la Bauhaus. En realidad, hubo un estilo verdadero que se deshizo en modas de todas las artes.

Después de 1930, aproximadamente, no se encuentra este paralelo entre las formas del vestido y de la arquitectura. Sólo queda, como es natural, una relación conceptual entre ellas y la sensibilidad de cada época. Así, en la España de 1939 a 1950 se produce un movimiento de vuelta a lo antiguo en ambas artes, pero no existe el parecido entre formas que se dio en otras épocas. Un verdadero artista como Balenciaga hace vestidos románticos; de un carácter intemporal, son adecuados para cualquier época posterior, pero éste caso no se repite en otros autores. Lo normal es que la Moda sea sólo romántica, en tanto que la arquitectura que se hace en esos años es aproximadamente neoclásica.

En la actualidad, la Moda se caracteriza por su libertad, y la arquitectura por su sujeción creciente a condiciones técnicas, sociales y económicas. La antigua cohesión estética de la sociedad ha desaparecido, como corresponde a la desorientación y superficialidad del Sentimiento en nuestra época; la Moda expone los deseos ocultos o expresados de las gentes, y la arquitectura envía a éstas a la siempre triste realidad de lo necesario. Sin embargo, algo existe que une en la intención, ya que no en la forma, algunas manifestaciones de ambas artes; ambas coinciden en un renacimiento de la antigua “terribilitá”, que produce los atuendos de tipo “hippy” con sus barbas, botas militares y aspecto agresivo, así como construye también edificios de todas clases a la manera del bunker de hormigón, igualmente agresivo; en este sector del arte existe la cohesión que falta en la mayor parte de la sociedad, y al mismo tiempo expresa la violencia y el temor dominantes en estos años.

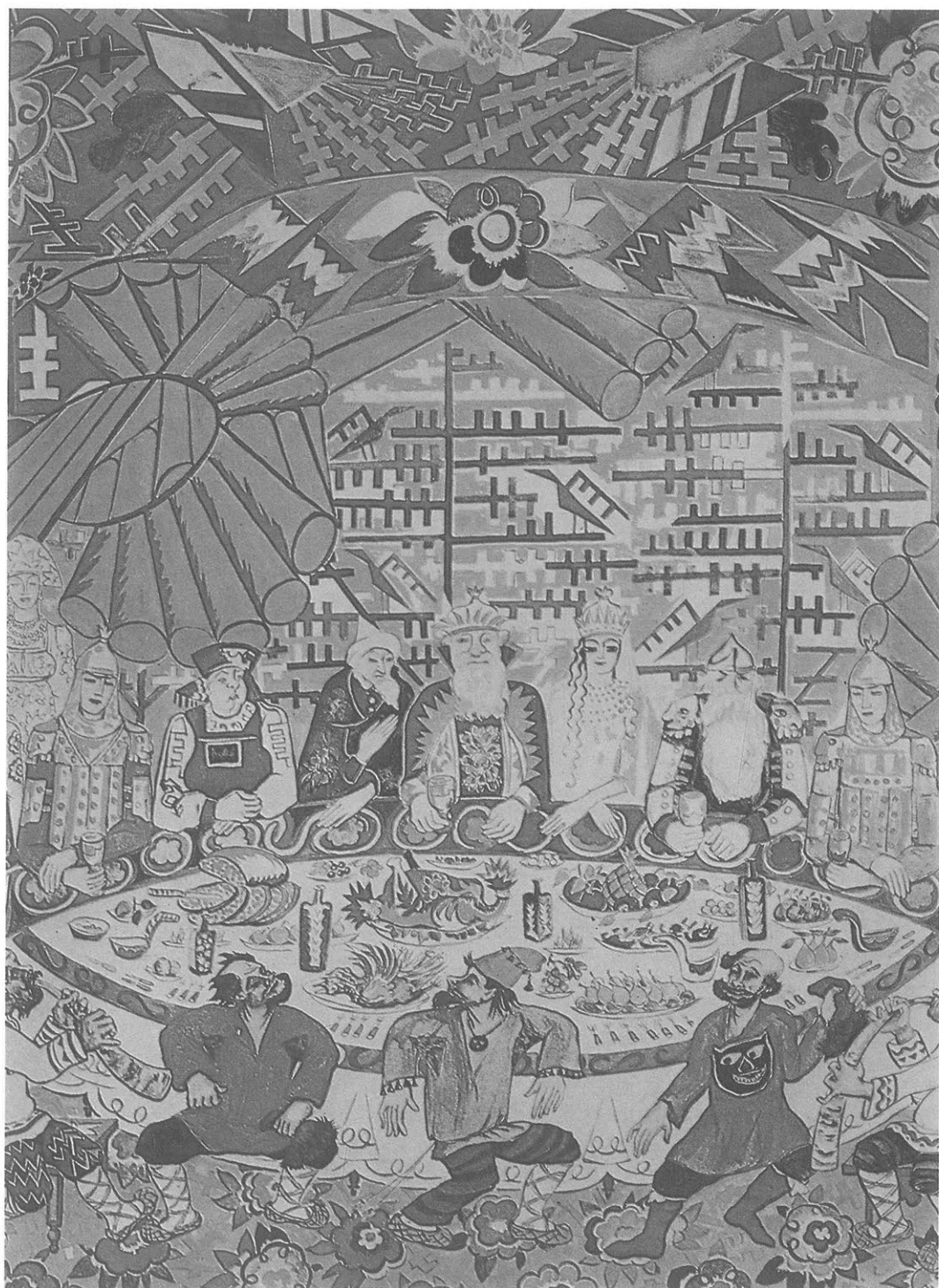


LORENZ STÖER, *Geometria et Perspectiva*, 1555.

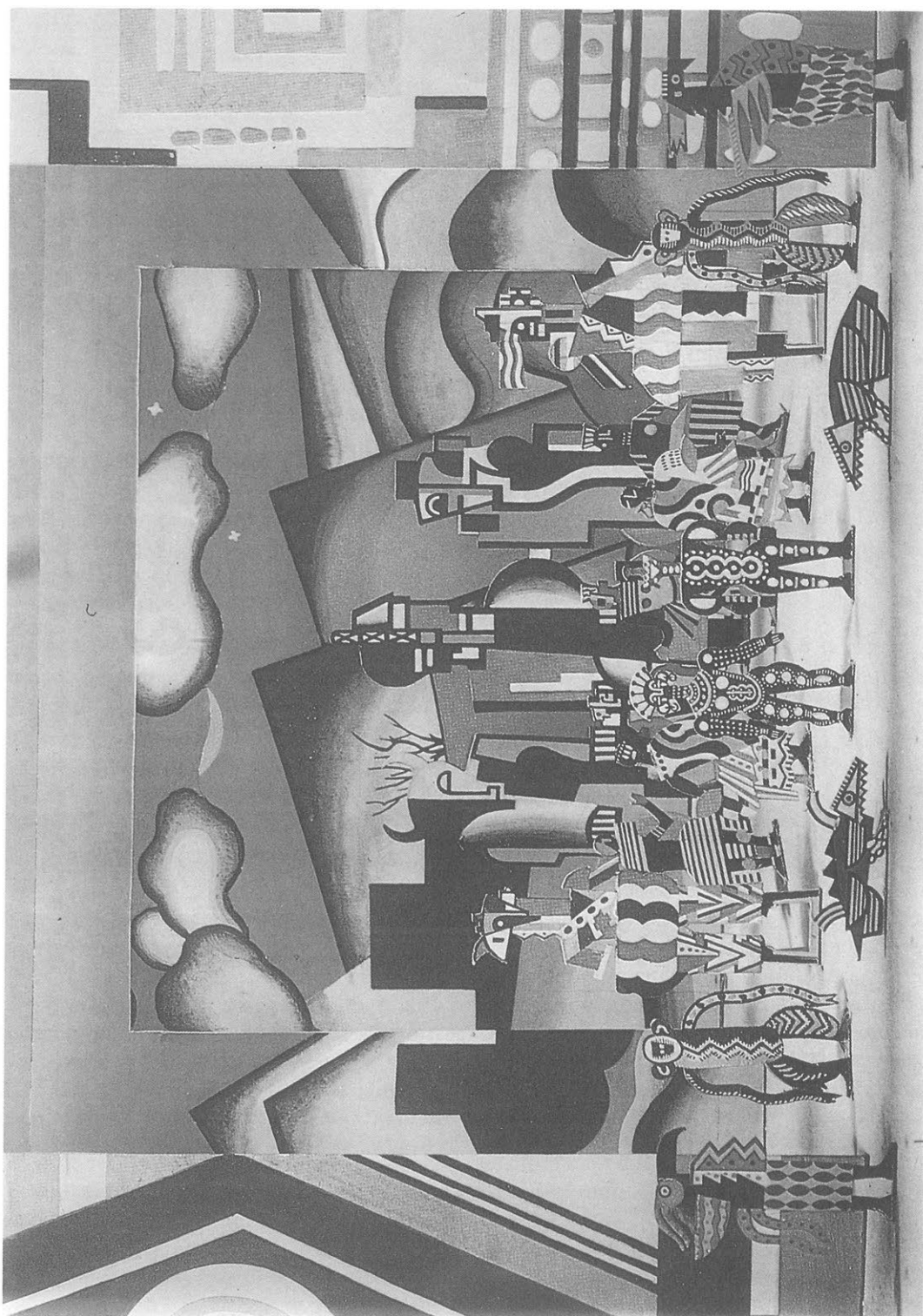


O. NIEMEYER, *Palácio Presidencial en Brasília*, 1958.





DIAGHILEFF, *El gallo de oro*, 1914. Bailes Rusos.



LEGER, (Para los Bailes Rusos).





## CAPITULO XVI

### *LA ASPIRACIÓN A LA UNIDAD*

#### 60 – EL ARTISTA Y LA INVESTIGACIÓN

Es frecuente que el artista actual se presente como investigador del contenido de la obra del arte y de sus medios expresivos. El prestigio de la investigación científica y técnica le conduce a la imitación de los procedimientos propios de ésta; tal modo de proceder le lleva a la especialización, dentro de la parcela del arte que ha elegido, del mismo modo que lo hace el investigador científico dentro de un estrecho ámbito.

Ahora no es posible el “uomo universale” del Renacimiento en la ciencia y la técnica. El trabajo empírico y analítico propio de éstas no se puede ejercer en la actualidad más que sobre una parte de la realidad, olvidando en general las relaciones de esta parte con el conjunto de las actividades humanas. Sólo en casos excepcionales, como son las investigaciones de Einstein y de Heisenberg, aparece una visión general del universo físico que abarca filosofía, matemática, inducción, deducción, y cuanto constituye una obra humana completa en cuanto al pensamiento y los procedimientos.

Cuando el artista no sigue estos ejemplos ilustres, se hunde en la estrechez de la investigación normal, olvidando que su trabajo ha de ser esencialmente la síntesis, y no el análisis. Este último le conduce al hermetismo denunciado anteriormente, y con él, al aislamiento, a la alienación. No significan estas palabras que el arte deba ser comunicación en el aspecto más superficial y accesible al gran público de un modo inmediato, como lo hacen el realismo socialista y la propaganda comercial y política; por el contrario, el verdadero artista penetra en el hondón de su alma, donde encuentra la realidad de su Yo y su trascendencia, y por medio de esta trascendencia comunica su Sentimiento al Yo de cada espectador; pues en definitiva, “todos somos hijos de Dios”, y como tales participamos de los mismos sentires, con mayor o menor lucidez según la capacidad de cada uno.

Este modo de ser artista exige el ejercicio de la intuición de la realidad total, en vez del racionalismo analítico aplicado a una de sus parcelas. Este modo quizá sea imposible en el mundo actual, puesto que no han podido ejercerlo los artistas más influyentes de nuestro siglo; Picasso, por ejemplo, fue un continuo investigador de cada uno de los estilos sucesivos, propios de cada una de las épocas de su larga actividad; no pretendió su integración en una unidad superior, al contrario de lo que quiso Einstein, en la última parte de su vida, con la “teoría del

campo unificado”: coordinación de la gravitación y el electromagnetismo en un sistema único dependiente de la geometría del universo físico.

## 61 – ASPIRACIÓN A LA “OBRA MAESTRA”

Más que entre los artistas, ha sido en la alta crítica de arte donde ha aparecido este deseo. En los años treinta, Gutiérrez Abascal (“Juan de la Encina”) pedía a los pintores que dejaran ya las manzanas de Cézanne y pintasen la de Eva; que más allá del puro oficio ascendiesen a los grandes temas universales. Más tarde, Eugenio d’Ors exigía a Picasso, que ya había pintado el “Guernica”, la realización de la “obra maestra” a la que tenía derecho el público, que ya había admirado la infinidad de sus estudios y ensayos, siempre partes de un todo que tardaba en llegar y que, finalmente, no llegó.

Estas peticiones cayeron en el vacío, quizá por prematuras. Los artistas han seguido ensayando, o han profundizado cada vez más en sus investigaciones; quizá no ha llegado el tiempo de la unidad estética, porque estamos en la época de la dispersión, tal como se ha intentado describir en los Párrafos 12 al 21. No es éste el momento de hacer la Cúpula de San Pedro de Roma, resultado de la unión interior del artista, y de éste con una sociedad también unida sobre un fondo común de ideas y creencias; tales condiciones no existen hoy.

El ejemplo de Einstein no ha tenido seguidores entre los artistas; esta actitud puede justificarse, por ser muy distintos los ámbitos en que actuaron el físico y los artistas. El primero trabajó sobre un universo ordenado; hay que recordar su frase: “Dios no juega a los dados”. Los artistas, por el contrario, actúan sobre el hombre y la sociedad, o sea sobre el desorden, del cual, además, participan. Nuestro tiempo está dominado por la esquizofrenia, según se dice corrientemente, y con razón. Las funciones mentales están disociadas y se ha perdido el sentido de la realidad; ésto es tan válido para el individuo aislado como para las colectividades. El artista, sobre todo si es Picasso, percibe con mayor agudeza que el resto de las gentes la situación de desequilibrio que padecen éstas, y sabe expresarla en sus obras; con tanto mayor facilidad cuanto él mismo percibe en su interioridad que sufre su contagio.

En consecuencia, la “obra maestra”, la que testimonia una época y una cultura, es imposible en nuestro siglo; habrá que inventarla, componiendo un grupo de obras de alta calidad, cada una de un estilo diferente, que den testimonio de la multiplicidad que caracteriza este momento de la historia. En este grupo no deberá establecerse ninguna jerarquía, ni deberán investigarse que caracteres comunes tienen, ni podrán dejarse en la sombra las que no posean una coherencia interna, ni las que parezcan ajenas a las pulsiones sociales; más que una “obra maestra”, será un Museo de obras dispares de pintura y escultura, lo que dejará como herencia viva el arte actual; igualmente serán Museos las ciudades modernas en su conjunto, y también las obras musicales, sin que deban destacarse las creaciones singulares, pues éstas, aisladas de las mediocres, no tienen sentido para el entendimiento de nuestra época. El fondo uniforme de anarquía en que surgen hoy las verdaderas obras de arte es necesario para comprender éstas, sean de arquitectura o de música. Muchas manifestaciones artísticas de nuestro tiempo, como el “happening” y la picto-escultura de sombras, no dejarán otra huella que fotografías y grabaciones; lo efímero intencionado abunda en este final de siglo, aunque no es invención moderna, pues en épocas anteriores se hizo falsa arquitectura de madera, telas y yeso para desfiles y fiestas, y de ella queda el recuerdo en cuadros, grabados y descripciones.

No obstante lo dicho en los dos párrafos anteriores, es indudable que existe un estilo de nuestro siglo, completamente distinto de cualquier otro estilo anterior; siempre se podrá reconocer como el “Estilo del Siglo XX”. Este “Estilo” está dentro de cada estilo contradictorio de los que pululan ahora; la realidad de este hecho estético obliga a plantear de nuevo la cuestión de si estos estilos son verdaderos o son simplemente modas pasajeras.

Observando las obras de las tres artes plásticas, puede afirmarse que se trata de verdaderos estilos, cada uno de los cuales tiene sus modas, o sus variantes; la arquitectura del primer Le Corbusier, de Gropius y de Mies van der Rohe son variantes o idiolectos de un mismo estilo, del cual se separa claramente el segundo estilo de Le Corbusier en Ronchamp, y más aún el estilo del Centro Pompidou; en el fondo, son tres variantes del mismo estilo que indican una evolución del mismo desde los años veinte a los setenta. Comprobaciones análogas pueden hacerse en las otras artes.

Ahora se trata de descubrir lo que tienen de común éstos y otros estilos de nuestro siglo. Se aprecia inmediatamente que tienen como carácter común la ruptura con todos los estilos anteriores. Después se observa que los estilos actuales son la expresión exagerada, y no siempre sincera, de los avances tecnológicos que se suceden desde el siglo pasado y que no fueron bien aprovechados hasta ahora con fines artísticos; o si lo fueron, no los comprendieron los artistas y los críticos, como testimonian sus juicios sobre el Palacio de Cristal de Paxton, la Torre Eiffel y las naves de máquinas de varias Exposiciones de París: en nuestro siglo, los elementos expresivos son el hierro, el hormigón armado, el vidrio, los plásticos, y las instalaciones (sobre todo las de climatización). Los medios antiguos, piedra y ladrillo, se emplean con un sentido nuevo ajeno a sus propiedades como elementos constructivos.

La marcha hacia la unidad parece más fácil en la arquitectura que en la pintura, la escultura y la música. En la arquitectura concurren dos circunstancias que no aparecen en las otras artes: la primera es la progresiva mejora y unificación de los nuevos sistemas constructivos, que condicionan en gran parte el lenguaje expresivo y hacen posible que éste sea uno sólo, respetando las variantes correspondientes a dialectos locales y a idiolectos personales, como sucedió en los estilos unitarios antiguos; la segunda circunstancia es la creciente sujeción de la arquitectura a normas legales, que representan, o dicen representar, los intereses colectivos con la uniformidad que lleva consigo toda disposición oficial. Sean buenas o malas ambas condiciones que pesan sobre este arte, el resultado es que ambas concurren a su unidad; si esta unidad se convierte en una uniformidad mecánica, repetitiva, será culpa de futuros arquitectos que renuncien a su libertad creadora, porque el genio se manifiesta en las limitaciones, como dijo Goethe.

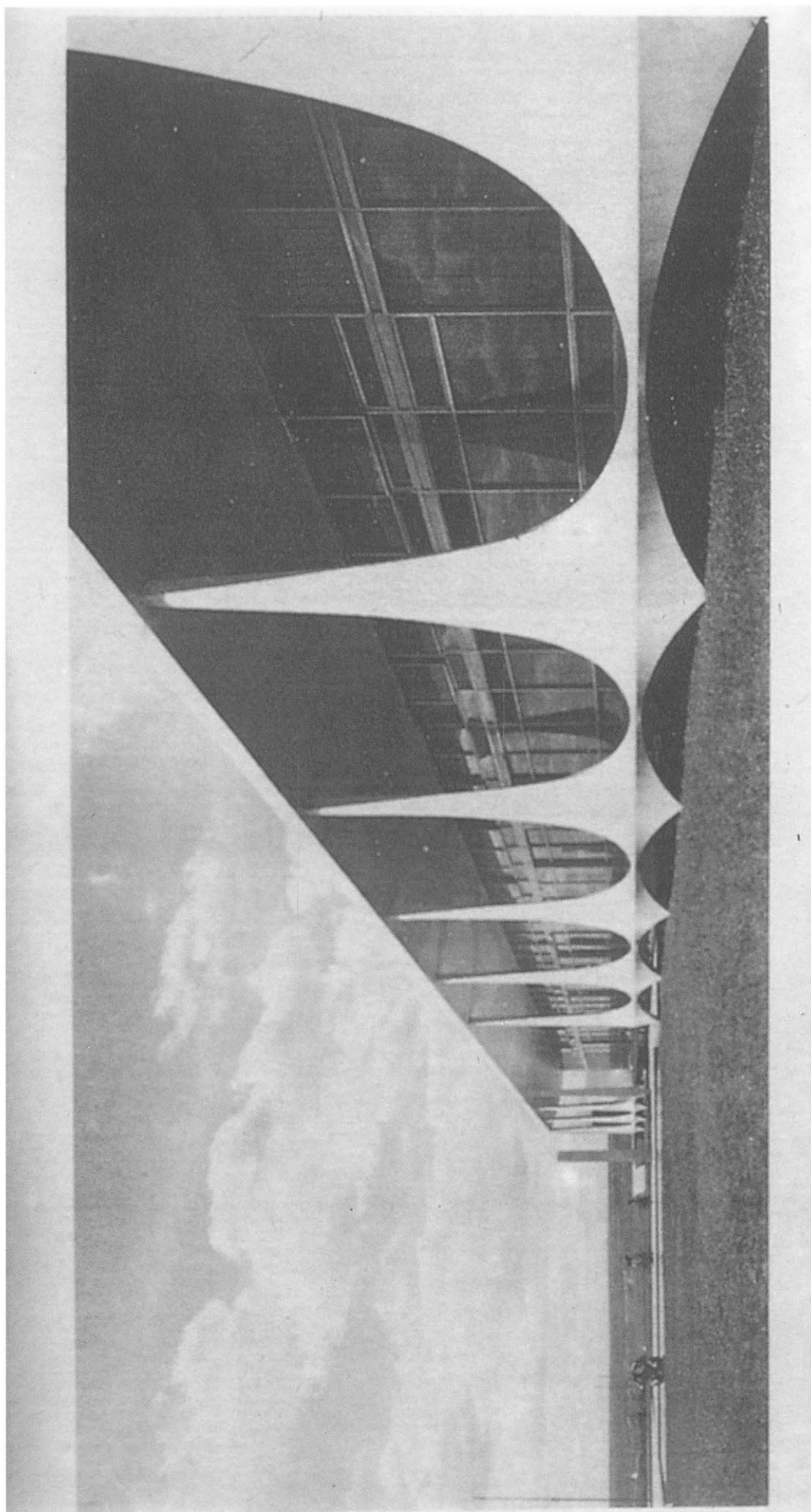
Es necesario tratar con más amplitud lo antes expuesto, pues existe el peligro de una repetición impersonal, que en vez de hacer arquitectura se dedique a fabricar “contenedores” de personas, contando sólo con los productos de la industria y con las normas legales, y que considere como una eventualidad improbable la aparición de algún verdadero artista. A este pesimismo puede oponerse la opinión de que la falta de dominio sobre la técnica moderna, no consolidada todavía, por parte de los arquitectos, y la incipiente comprensión de las verdaderas necesidades de los individuos y de la sociedad, considerados aún como cuerpos sin alma, por parte de los legisladores, sean la causa de este peligro, actual pero no futuro; puede esperarse que antes del final de este siglo las normas legales no limiten, como ahora lo hacen, la

creatividad del arquitecto, y que éste no se vea obligado a hacer edificios para personas con reglas parecidas a las que convienen para los establos y los gallineros.

En el aspecto técnico también puede esperarse una generación de arquitectos que domine la nueva construcción, en vez de ser dominada por ella; es decir, que sepa usar de ella como de un medio puesto a su disposición para la creación artística, libre de las limitaciones que imponía la construcción antigua. Esto requiere que la nueva técnica alcance un grado de madurez tal que permita ordenar y clasificar lo que ahora son intentos dispersos, y con ello ofrecer al arquitecto la posibilidad de elegir con acierto los medios adecuados para expresar y realizar lo que conviene al cuerpo y al alma del individuo y de la sociedad; pues esto es lo que sabe, o debe saber, el arquitecto en cuanto artista, no lo que sabe en cuanto técnico limitado a fabricar "contenedores".

Las palabras anteriores señalan la esperanza de un nuevo estilo arquitectónico y los medios para conseguirlo, pero en realidad todo ello es ilusorio en el momento actual; los avances técnicos no pueden madurar todavía, pues falta mucho por explorar en todas las direcciones del campo de la construcción; la crisis de la energía impone nuevos criterios en la elección de materiales y medios de trabajo; finalmente, y por encima de todo, la humanidad tiene conciencia, en este fin de siglo, del gran cambio que se está produciendo en la visión espiritual y física del universo y de la vida, en la filosofía de los valores, en los conceptos de la familia, de la sociedad, de la economía, y en resumen, de cuanto aparecía como sólidamente establecido en el mundo del racionalismo materialista y hedonista del principio del siglo. De esta concepción del mundo no se ha desprendido todavía la gran masa de nuestros contemporáneos, a pesar de los fracasos, sangrientos en general, y a veces ridículos, que ha producido y sigue produciendo; la crisis y el desconcierto que caracterizan este fin de una época cultural, es lo que manifiestan todas las artes actuales, y en especial la arquitectura.

El estilo actual queda, por todo lo dicho, perfectamente definido como tal estilo, aunque esta definición no es la empleada tradicionalmente: hay estilo, pero sin orden ni unidad, y así debemos aceptarlo. La aspiración a un estilo, entendido a la manera de los historiadores como la expresión estética de un tiempo y un lugar determinados, ha de sustituirse ahora por la conformidad con los múltiples estilos a que se refieren los Párrafos ya citados, del 12 al 21, porque esta multiplicidad es la manifestación de la realidad presente y de su prolongación en un futuro de duración imprevisible.



TORROJA, ARNICHES, DOMÍNGUEZ. *Hipódromo de Madrid*, 1935.



NOVENA PARTE

CREATIVIDAD, BELLEZA Y REALIDAD





## CAPITULO XVII

### *RESULTADOS DEL ESTUDIO SOBRE LA CREACIÓN ARTÍSTICA*

#### 63 – ESTRUCTURA DEL TRABAJO ARTÍSTICO

1. En la Sexta parte se han reunido algunos datos, necesarios pero no suficientes, para intentar una definición de la estructura del trabajo que conduce a la obra de arte en la actualidad. Esta estructura está condicionada, y a la vez ayudada, por los motivos que se estudian en la Séptima Parte, los cuales establecen una cierta racionalidad en el proceso creador; el cual se encuentra sujeto, por otra parte, al azar y al juego que contradicen dicha racionalidad y alteran el orden que parece deducirse de los condicionantes indicados; la Octava parte trata de estos elementos lúdicos, y termina exponiendo cómo la aspiración a la unidad y al orden de un Estilo es difícil que llegue a satisfacerse en la actualidad.

2. La estructura que resulta de todo lo anterior es semejante a un río con varios afluentes, con presas de embalse y canales de derivación, y con una terminación en delta. El manantial del que surge la corriente principal es una intuición del artista suscitada por la percepción de una realidad exterior. Esta realidad puede ser física o cultural: la naturaleza, la figura humana, el paisaje del campo y el urbano (tanto lo visto como lo oído en ellos), las aportaciones de la ciencia y la técnica, la poesía y la prosa que ha leído, las ideas y creencias de la gente y las de los pensadores, las obras de arte en general, y otras muchas realidades que rodean al artista; la más común y banal es el encargo directo hecho al artista por un cliente individual o social con un fin determinado.

3. El artista intuye inmediatamente una imagen expresiva de la realidad que perciben sus sentidos externos, y que transmiten a los sentidos internos de su mente; la expresión es diferente según se trate de un pintor, escultor, arquitecto o músico: cada uno tiene sus medios de expresar su intuición. Raras veces esta intuición primera determina la obra resultante; en general se limita a llevar a la mente la imagen de algo, ya conocido, que ha resuelto el problema estético en casos semejantes: ejemplo insigne es el primer croquis de Miguel Angel para la cúpula de San Pedro, simple imitación de la cúpula de Brunelleschi; ahora se ha visto el mismo fenómeno en el principio del trabajo que hizo Sáez de Oiza hasta realizar "Torres Blancas". Este es el principio, vacilante aún, del curso del río mencionado en el Apartado 2.

4. El artista suele expresar su intuición inmediata prematuramente, en forma visible o audible; esta expresión es una nueva realidad que trae a su memoria otras soluciones, ajenas o pro-

pías. Ha de optar entre ellas, conservando sólo las que se acercan a su sentir personal actual; con ésto inicia el verdadero acto de creación, que le lleva a modificar lo elegido, actuando a la vez de un modo racional y de un modo sensible. Por el primero adapta la solución ajena o propia, el modelo, a las circunstancias prácticas de la obra en marcha; por el segundo, expresa por sí mismo su sentimiento personal y el del mundo en que vive, modificando más aún el modelo. Con este acto, el río recibe sus primeros afluentes, y consolida su curso.

5. El primer embalse, que detiene y amplía la marcha del río, es el esquema clarificador de lo conseguido hasta el momento; entonces ve u oye la realidad que ha creado en su interior. Algunos artistas pueden prescindir de la etapa prematura antes mencionada, con una operación mental que no necesita ser expresada de modo sensible, y efectúan directamente el esquema indicado aquí.

Este esquema es la manifestación que permite al artista la contemplación tranquila de lo que ha creado hasta el momento; o sea, el trabajo mental convertido en un objeto material apto para ser juzgado por su autor.

6. El resultado de esta contemplación puede llevar a tres soluciones diferentes: la primera es el rechazo de lo hecho, con la necesidad de buscar otro cauce desde la intuición primera, o más aún, la conveniencia de partir de una nueva intuición; la segunda consiste en aceptar lo realizado como base para el trabajo que ha de seguir; la tercera, advertir que el trabajo realizado no sirve para el fin propuesto, pero puede ser útil en otra ocasión; éste sería el canal de derivación mencionado en el Apartado 2: desvía las aguas fuera del cauce natural, pero no las desperdicia, aunque no haga uso de ellas en el trabajo actual.

7. Elegida una de las tres soluciones indicadas en el Apartado anterior, el artista procede en consecuencia, sea reanudando el camino emprendido, sea empezando de nuevo. En cualquier caso, el resultado es un perfeccionamiento del trabajo mencionado en el Apartado 5, tanto si ha aceptado como bueno lo hecho antes, como si ha emprendido un nuevo camino, y con la experiencia adquirida lo ha llevado rápidamente al estado de esquema perfeccionado que hubiera resultado de un curso no interrumpido. Lo normal es que en esta situación del trabajo en marcha, la obra deja de ser secreta; queriéndolo o no el autor, otros la conocen y la juzgan: son los ayudantes, los colaboradores, los “marchantes”, los amigos, o un público restringido; en el caso de la arquitectura, es muy importante el cliente.

8. Las opiniones ajenas, más o menos sinceras, son los afluentes que aumentan el caudal del río interior del artista. Esta afluencia puede ser beneficiosa o dañina, ya sea enriqueciendo positivamente el caudal imaginativo del artista, o ya sea envenenándolo con sugerencias de ínfima calidad; estas últimas serían, por ejemplo, las que provocasen en el autor la idea de conseguir un éxito fácil a costa de una degradación del sentido profundo de la obra. Esta es la etapa en que el artista puede y debe plantearse el problema de su lenguaje; elegir entre una comunicación fácil, pero banal, con los otros, o insistir en el hermetismo propio de lo que sale del hondón del alma, de lo inefable. Este problema es más grave en nuestro tiempo que en otros antiguos, en los cuales una identificación social de ideas y creencias hacía más fácil la comunicación de lo inefable; ahora, el aislamiento interior a que conduce la vacuidad mental de las gentes, hace que sólo el más burdo lenguaje publicitario sea comprendido por todos.

9. Lo dicho en los Apartados anteriores determina la posición del segundo embalse que interrumpe la marcha del río de la creación artística, a no ser que, como Picasso, el artista no se preocupe de que su obra sea comprendida o no lo sea; en este caso, el curso del río no se detiene. En el desarrollo habitual de la creación artística, existe la detención, y de ella pueden resultar dos causas: el por desgracia frecuente, sometido a la banalidad que pide el público, y el canal de derivación que el artista reserva para otra ocasión más propicia. El último caso se obser-

va muy bien en la arquitectura, donde el peso del cliente individual, colectivo, o estatal, es mayor que el del público de las otras artes; por otra parte, el edificio en proyecto tiene ya sus derechos, exige ser tratado como tal edificio y entra en el diálogo entre el artista y el cliente; hasta en edificios tan nuevos como el Centro Pompidou o las Centrales Nucleares, quedan restos de una vaga tradición del viejo arte de edificar (sólo en algunos casos, como los proyectos no realizados de Tatlin, 1920, Vesnin, 1923, y los más recientes del "Archigram", Cook, Friedman y otros, se observa formas nunca imaginadas antes). Todo ello puede obligar al arquitecto a dejar en reserva la idea original.

10. En el Apartado anterior se ha aludido a la degradación de la idea como efecto normal del contacto del artista con los otros; no ocurre esto siempre, pues en los artistas es frecuente la rebeldía ante la vulgaridad social; las dificultades económicas y de prestigio que sufre el artista con este motivo son muy conocidas, pero no lo son los inconvenientes que se producen en la propia creación. El artista puede reaccionar de dos maneras: si su situación económica se lo permite, o si está dispuesto a una vida de pobreza, seguirá su camino, sólo, con el riesgo de perder el contacto con la realidad humana, indispensable en la creación artística, aunque ésta tenga como objeto el futuro más que el presente; otra forma de reacción es la lucha, la propaganda de sus ideas por medio de "manifiestos" y por la formación de grupos de adictos y discípulos; con ello introduce un modo publicitario de exteriorización en su trabajo, y cae en el peligro de hacer superficial lo que empezó siendo profundo. En ambos casos conviene el símil del río: en el primero es el peligro del estancamiento en un embalse muerto, y en el segundo se arriesga a perder parte del caudal en el vaso permeable de un embalse mal situado.

11. Sea cualquiera la actitud que haya tomado el artista, llega el momento en que ha de dar forma definitiva a su obra, haciendo uso de los recursos del "oficio". Estos recursos son los grandes afluentes que aumentan el río de la creación de un modo normalmente racional; el "oficio" se ha aprendido por medio de conceptos y de modelos, siendo ambos de carácter verbal, tomando en sentido literal estricto esta calificación para los conceptos, y en sentido lato para los modelos de aprendizaje, pues éstos, por excelsos que sean y por inefables que sean su contenido y su forma, descienden a ser explicables verbalmente cuando se convierten en modelos para el estudio de técnicas artísticas. El artista introduce el orden en su trabajo, como si canalizase el río de la operación creativa; emplea sistemas tales como la "creática" y la geometría, y en general tiende a hacer racional su trabajo en esta etapa final.

12. Tres clases de obstáculos, que a la vez pueden ser ayudas, modifican el curso último del río. La primera clase se compone de las dificultades que, como rocas en el agua, desvían la corriente; consisten en la imposibilidad de resolver problemas internos de la composición, que el artista mismo había pensado pero no resuelto, y en problemas externos, como los que en arquitectura siguen planteando el cliente, los organismos oficiales, y la industria, a lo largo de todo el proceso del proyecto. La segunda clase es el conjunto de ideas nuevas que afluyen a la mente del artista de un modo intempestivo, desordenando lo que creía ya bien planteado, pero que no pueden ser rechazadas pues enriquecen su obra y la mejoran; claro es que debe rechazar las ideas nocivas, que no suelen faltar. La tercera clase de elementos que desordenan el trabajo consiste en la aparición de lo aleatorio, de lo debido al azar o al juego de las formas; también aquí el artista ha de discriminar entre lo aprovechable y lo inútil. Frases de Picasso y Miró, antes citadas, demuestran la importancia de lo imprevisto y de lo lúdico en sus obras, o al menos, su intención de concederles esa importancia.

13. Con todo ello, el río llega a su final y se derrama en un delta. Los diferentes brazos de éste, a los lados del curso principal que entrega al mar de la sociedad la obra terminada, son las variaciones que esta obra sugiere en el autor y en otros artistas; son los gérmenes de otras obras de arte, porque como realidades que son estas variaciones, pueden suscitar intuiciones nuevas

en el propio autor y en los otros, y con estas intuiciones se inicia de nuevo el curso de otra creación artística, como se indicó en el Apartado 2. De este modo se forma una escuela, un estilo, o por lo menos una moda.

## 64 – ESTRUCTURA Y BELLEZA

Tal como se ha descrito en el Párrafo anterior, la estructura de la creación artística en la actualidad es casi igual a la que corresponde a las creaciones científicas, y más aún a las técnicas. Supuesto perdido el “sentido de lo divino” hegeliano debe ser así, y sería difícil encontrar diferencias importantes entre los procesos de creación practicados en la técnica, en el diseño industrial, y en el arte de nuestra época materialista.

Sin embargo, la estructura referida puede ser utilizada para explicar las grandes creaciones del arte de otras épocas, donde el espíritu, y con él una fe, dominaba sobre la materia, la economía social y otras condicionantes de hoy; éstos no faltaban en esas épocas, pero subordinados a lo espiritual. Con la estructura propuesta pueden explicarse las creaciones del arte “occidental”, desde las obras de los griegos hasta el barroco. Claro es que la espiritualidad de esas artes tuvo aspectos diferentes en las distintas épocas que se suceden desde el siglo VI antes de Cristo hasta el siglo XVIII; hubo épocas importantes en que la religión no fue una “religación” con Dios, o con los “dioses inmortales” a que se refiere Vitruvio, sino con algo mortal, aunque divinizado: la “Dea Roma” de la época imperial, o el Humanismo del Renacimiento. De las grandes artes que producían estas creencias emanaban las artes menores que formaban el ámbito de la vida cotidiana; fenómeno que sucede también en épocas verdaderamente religiosas, donde la Catedral gótica produce las formas que se repiten hasta en los muebles.

En el siglo XVIII tuvieron todavía la “diosa Razón”, y en el siglo XIX el positivismo, la “religión de la humanidad”, de Comte; el positivismo más burdo es la filosofía actual de la vida civil, incluso para los que, paralelamente a esta vida, llevamos otra vida religiosa, y raras veces sabemos hacer que ésta sea la levadura de la primera; en estas condiciones, cabe preguntarse si existe hoy una idea trascendente que organice la estructura de la creación artística y la dote de un sentido propio.

En otros tiempos, ya se ha indicado, el modo religioso de entender el mundo y la vida dominaba todas las actividades, y entre ellas, el arte; hasta el Renacimiento no hubo distinción clara entre ciencia, técnica y arte, ni entre éstas y los demás géneros de trabajo. El género de espiritualidad que caracterizaba este conjunto puede calificarse de estético, en el sentido completo de la palabra; a partir del Renacimiento, la espiritualidad estética empezó a ser el distintivo propio del arte, principalmente o exclusivamente; en esta dirección sigue Kandinsky en 1910, cuando escribe “Sobre lo espiritual en el arte”, fundamento del arte abstracto.

En todo caso, la estética se presentaba como un medio de conocimiento y de expresión, y tenía como fin la belleza, en la que radicaba su trascendencia; la belleza, cualquiera que fuera su manifestación en el mundo, incluso la fealdad buscada voluntariamente, tenía como referencia constante la Belleza absoluta de Dios; hacia ella se tendía conscientemente en las grandes obras de arte, o se jugaba alrededor de ella con malicia infantil en las pequeñas, tales como las representaciones burlescas que se ven en capiteles y sillerías de coro románicas y góticas.

Faltando ahora este absoluto trascendente, sólo quedan las bellezas relativas, inmanentes, para dar sentido a la marcha del trabajo artístico. Volviendo al símil del río, el cauce descrito en el Párrafo 63 es anterior al río que ha de ocuparlo, aunque las aguas van modificándolo a lo largo del tiempo y a veces abandonan unos tramos y abren otros nuevos; la lenta transformación de la naturaleza primigenia por la fuerza de las aguas, equivale al desarrollo tradicional de la acción creadora y del propio arte desde el principio de la humanidad hasta el fin del barroco, último estilo natural. La acción de la gravedad rige el movimiento del agua, siempre en busca del mar, donde está su fin natural, aunque tenga que limar o destruir obstáculos que harían difícil su carrera; de modo análogo, la acción del espíritu ha regido durante milenios el curso de la creación artística, siempre en busca de la Belleza absoluta, que es su finalidad, aunque haya tenido que salvar obstáculos tan importantes como los cambios de ideales y de formas de vida, a lo que se ha acomodado a veces, o los ha modificado, o los ha ignorado: las ideas sobre la Belleza, de Aristóteles, corresponden al arte griego, y las mismas ideas, expuestas casi con las mismas palabras, las repite Santo Tomás de Aquino en el momento de esplendor del estilo gótico; el Partenón y la nave de la catedral de Amiens son dos formas terrenales de la Belleza absoluta, correspondientes a dos formas de espiritualidad trascendente.

Si la Belleza absoluta es multiforme, también las bellezas relativas poseen cada una su forma; las formas con que se manifiesta la primera se suceden en el tiempo, puesto que en cada época los artistas la sienten según sus circunstancias personales y sociales, pero la fuente de estas formas es siempre la misma, pues trasciende del autor de la obra de arte: está fuera y por encima de él; las muchas bellezas relativas, como inmanentes en cada artista, pueden ser simultáneas, y de hecho lo son, pues puede haber tantas como habitantes tiene el mundo, y como cambios puede experimentar el sentir de cada uno. El doble aspecto de la múltiple manifestación de la belleza será objeto del Párrafo siguiente.

## 65 – LAS DIVERSAS MANIFESTACIONES DE LA BELLEZA

Se ha dicho antes que la belleza se manifiesta en muchas formas, tanto si es trascendente como si es inmanente; se trata ahora de distinguir entre estas dos categorías de belleza, ya que pueden confundirse por la multiplicidad de las apariencias en una y otra.

Como una primera aproximación puede establecerse que la Belleza absoluta es objetiva; no depende del sentir del artista, cuyo trabajo consiste en buscarla y descubrirla. Las diferencias en el resultado de este trabajo, o sea en las obras de arte, se deben a los distintos caminos que los artistas han seguido para alcanzarla; la Belleza es la realidad única exterior a los artistas, pero cada uno la descubre desde un lugar diferente; puede compararse con un objeto tridimensional, por ejemplo, una cabeza, cuyos aspectos de frente y de perfil son dos vistas distintas de una misma realidad.

Teniendo en cuenta que la Belleza absoluta es única, pero con apariciones tan variadas en la naturaleza y en el arte, el trabajo del artista consiste en aproximarse cada vez más a aquella por medio del conocimiento de estas apariencias parciales, y contentarse con esta aproximación, ya que la visión total de la Belleza sólo pueden alcanzarla los místicos. Para el trabajo del artista que ha de hacer una obra, o sea un objeto, en que aparezca aquel fragmento de la Belleza que ha percibido desde su circunstancia, las cualidades objetivas aristotélico-tomistas de ésta, integridad, proporción, claridad, no son más que el ideal de una regla abstracta aplicable a

cualquier estilo; no es una regla operativa que indique el “cómo” ha de actuar en su interpretación de la Belleza para realizar una obra concreta.

Tampoco en Kant puede encontrar una guía práctica, pues su antinomia sólo puede utilizarse como método en épocas de unanimidad, como la neoclásica en que vivió; en el fondo, parece que Kant se refiere al “pulchrum”, belleza limitada, finita e immanente, propia de un estilo determinado; al menos, así la considera el artista actual, que cree que el “consenso”, sin ser universal, podría aplicarse al grupo de los que practican y admiran cada uno de los estilos que abundan en nuestro tiempo. Desde luego, no parece que existan hoy artistas ni aficionados que aspiren seriamente a la “pulchritudo”, Belleza absoluta, intemporal y universal; se contentan con el “pulchrum”. La aspiración a conocer la Belleza absoluta existe, sin embargo, en toda alma normal, que aspira también a conocer el Bien y la Verdad dentro de lo que es posible en este mundo. Algunos signos deben encontrarse en la obra de arte que permitan desvelar algo de lo que es, en ella, “Pulchritudo”. Después de las lecciones de Zubiri (9 y 10), parece necesario estudiar su conexión con la realidad; aunque aquí no sea posible penetrar en el concepto de ésta como lo ha hecho el filósofo, y sea preciso contentarse ingenuamente con el concepto vulgar que expresa esta palabra, puede afirmarse que el signo más importante es la relación de la obra de arte con la realidad.

Esta ha de ser la realidad total existente en el momento de la creación artística: realidad natural y artificial, tanto antigua como presente, y con ella la realidad de las culturas y de las ideas sobre el mundo y la vida que se han sucedido hasta ese momento; es la realidad mental, además de la realidad física, en todas sus manifestaciones a lo largo de la historia, y principalmente el despliegue de las sucesivas manifestaciones de la propia belleza artística; todo ello tal como lo entienden y sienten el artista y la sociedad de su tiempo, aunque con distinto resultado; el primero convierte lo que entiende y siente en un objeto perteneciente a la realidad, en el que aparece un aspecto parcial de la Belleza absoluta (“Pulchritudo”), en tanto que la sociedad se contenta con añadir a su experiencia de la realidad el objeto creado por el artista, aumentando con él su conocimiento estético.

De este modo, cada obra de arte verdadera asume cuanta realidad forma su circunstancia total; por ello se la suele estimar como un mundo completo y cerrado, aunque lo que sugiere sea una apertura al futuro. Una obra de esta alta categoría no puede ser un testimonio de su tiempo, pues en su realidad se incluye, junto con el presente, el pasado, de modo que está insertada en la tradición; además, en ella están latentes los deseos presentes sobre el futuro, e incluso los medios para fabricar este futuro.

El “pulchrum”, por el contrario, se limita a la realidad del momento en su aspecto superficial; no cuenta con lo que el momento actual tiene de consecuencia de momentos anteriores, ni con el peso que éstos han dejado en el subconsciente de cada individuo, y uno de ellos es el propio artista, y en el inconsciente colectivo. Por ello, el “pulchrum” es la belleza propia del arte de testimonio, que caracteriza nuestro siglo, y no porque falte en los anteriores; en ellos se daba generalmente este arte junto con el que buscaba lo trascendente, y a veces en una misma obra aparecían ambos aspectos.

Una comparación entre dos grandes obras muy conocidas puede aclarar este punto: los mosaicos de la catedral de Monreale (Sicilia) y los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina; los primeros del siglo XII y los segundos del XVI. Ambas narran la historia escatológica del mundo y de la humanidad, desde la Creación hasta el Juicio Final, y ambas trascienden de sus respectivos tiempo y lugar. Sin embargo, cada una de ellas es un fiel testimonio del mundo y

de las ideas vigentes en su tiempo sobre un tema trascendental, y para ello no apelan a ninguna referencia directa a las realidades aparentes y superficiales de los siglos XII y XVI.

## 66 – BELLEZA Y REALIDAD

Las consideraciones anteriores conducen a una aproximación mayor al género de belleza que aparece en la obra de arte. Se ha indicado que a la cualidad de “Pulchritudo” corresponde una cantidad mayor de realidad que al simple “Pulchrum”. La mayor realidad es universal e intemporal, y abarca desde lo trascendente, la belleza de Dios como realidad absoluta objetiva, hasta lo inmanente en esa realidad creada que es el artista con su subjetividad y su libertad.

La realidad en el “Pulchrum” se reduce a lo inmanente en la subjetividad del artista, y en su circunstancia de lugar y tiempo. No es que la apreciación por el artista de esta realidad sea ligera en todos los casos; puede entrar en lo profundo de la inmanencia en cuanto tal, pues en ella se encuentra también una realidad profunda, aunque limitada a lo mundano; también en la apariencia y en la superficialidad del mundo se encuentra un género de realidad seria, aunque perecedera y circunstancial: “la figura de este mundo pasa”, dijo San Pablo; esta figura existe realmente para el artista, y mediante ella puede crear las conocidas como verdaderas “obras de testimonio”; en ellas domina la verdad de la apariencia momentánea sobre cualquier otra cualidad de lo real.

Quizá sea artificiosa esta distinción rotunda entre las dos clases de belleza, correspondientes a dos clases de realidad; a lo largo de la historia del arte es difícil encontrar obras que pertenezcan totalmente a una sola clase de belleza y a su realidad correspondiente. Ciertamente hay una gran distancia entre la realidad idealista, presocrática, de la escultura de Fidias, y el realismo material, inmediato y desgarrado del pintor Solana; pero Fidias participa del realismo material al verse obligado a buscar la belleza ideal a través de sus modelos humanos, de carne y hueso, en los que, como a ciegas, buscó la perfección que suponía existente en el mundo de las ideas, perfección que no podía conocer más que por hipótesis; recíprocamente, Solana se encerraba en un mundo infrahumano de miseria y degradación moral, del que hacía su realidad vital en cuanto ser humano, pero del que transcendía como artista cuando atisbaba en algunos temas una ráfaga de espiritualidad; así puede verse en su “Procesión en Avila”, por ejemplo.

Entre estos dos casos extremos se mueve el arte en general, y en especial el de nuestro tiempo; en el primero, se busca la Belleza que existe realmente en el universo, saliendo el artista de sí mismo; en el segundo, el artista se encierra en su propia intimidad y en su circunstancia, y entrando en sí mismo trata de expresarla. Los medios de trabajo actuales para ambos modos son respectivamente, y expuestos en forma extremada, la geometría y la psicología. Obras representativas de estos dos géneros son, en su aspecto más radical, el “Blanco sobre blanco” (1918) de Malevich (1878-1935), y “El grito” (1895) de Munch (1863-1944).

El verdadero artista siente “hambre de realidades”, y según sea su personalidad las buscará en lo trascendente o en lo inmanente, en la Belleza divina o en las bellezas pasajeras y en las fealdades de este mundo. Muchos psiquiatras han observado, y dentro de España el Dr. Escudero Valverde (28), que los artistas enfermos que han tratado y han diagnosticado como incurables, han perdido su capacidad creadora al mismo paso que perdían su contacto con la realidad vulgar; al hundirse en sus sueños disminuían su fantasía y su poder expresivo, en contra de la opinión corriente. Estos casos se han repetido tantas veces, que han obligado a muchos

psiquiatras a cambiar el calificativo de loco que se aplicaba a artistas como Van Gogh, por el de hombre normal con excitaciones transitorias, tanto mentales como nerviosas; aunque, como en el caso de este gran pintor, en la última de estas excitaciones se suicidase.

La frecuencia con que se llaman locuras a las obras fantásticas de muchos artistas, y la costumbre de atribuir estas fantasías al empleo de drogas o de alcohol, a los delirios producidos por algunas clases de fiebre, o a la locura ya mencionada, no está de acuerdo con los hechos observados; durante los períodos de alejamiento de la realidad que se producen en esos estados anormales, no se hace labor de creación, sino de recuerdo exaltado de la naturaleza, de lo creado por los mismos artistas, o por otros, cuando se encuentran en plena lucidez. Esto ya se ha indicado al tratar de los libros de R.E.L. Masters (24) y A. Hayters (25), sobre la acción del L.S.D. y del opio, y de cómo la exaltación momentánea producida por estas drogas no ha conducido a nada nuevo, pero ha hecho perder poco a poco a sus víctimas la capacidad de comprender y vivir la realidad, y con esta pérdida han desaparecido las intuiciones creadoras que son el fruto de la percepción de lo real. En el caso del arte producido por los adictos al L.S.D., se observa en algunos casos que se limita a imitar y exagerar lo que hizo Gaudí en plena lucidez, y con el ánimo de trascendencia que le era habitual; éste buscaba, sin duda, la “Pulchritudo”. Las obras del L.S.D. se quedan en el “Pulchrum” y con ello degradan la calidad del modelo, reduciendo la difícil percepción de aquel a la banalidad, fácilmente comprensible por el público, de la “última moda” en formas y colores. Lo mismo ocurre cuando los modelos proceden de la India y del Tibet, obras de carácter religioso, aunque muy sensual, que pasan a ser representaciones semi-pornográficas.

En las líneas anteriores se exponen argumentos suficientes para sostener que el artista no sólo siente “hambre de realidades”, sino que posee los medios mentales adecuados para satisfacerla en mayor o menor grado; en todo caso, su percepción de la realidad es superior a la del común de la gente, pues en ella se unen las tres facultades mentales de un modo equilibrado: el entendimiento racional que tiende a la síntesis de lo universal, en contraste con el analítico de los científicos que profundizan en una parcela de lo real; el Sentimiento que da forma a la síntesis en un acto de intuición; la voluntad de convertir la intuición en un objeto real, que enriquecerá a la realidad existente con algo nuevo, con una creación.

El mayor o menor grado en que actúa respecto de la realidad se refiere, como ya se ha indicado, a su acercamiento a la realidad absoluta que le acerca a la “Pulchritudo”, o a contentarse con la realidad relativa de este mundo, de la que resulta el “Pulchrum”; en ambos casos, el artista procede del mismo modo y con la misma profundidad, pero en el primero tiende a lo trascendente y en el segundo a lo immanente. En breves y toscas palabras, puede resumirse lo anterior diciendo que en el primer caso se busca la belleza absoluta, y en el segundo la expresión personal y colectiva; la primera tiende a lo inalcanzable, que es la duración para siempre; la segunda, a lo circunstancial y perecedero. La experiencia demuestra, no obstante, que ni lo uno llega a ser “eterno”, ni lo otro se queda en lo efímero.

## 67 – RECAPITULACIÓN SOBRE LA BELLEZA, EL ARTE Y LOS ARTISTAS

1. De dos modos diferentes han actuado los artistas, y siguen haciéndolo ahora, en el proceso de la creación artística. Un modo es la busca de la belleza ideal, cuyo medio requiere el postulado de la existencia de arquetipos. Es el concepto del mundo de las ideas de Platón, mundo inteligible o más bien “cielo”, donde están los modelos creados directamente por Dios de



cuanto hay en nuestro mundo sensible, que es sólo reflejo o imagen, más o menos fiel, de esos modelos. Así que, cuantos caballos hay en la tierra, son sólo sombras del único caballo existente realmente en ese cielo de las ideas, y nuestra percepción de él es la que explicaba el mismo Platón en el mito de la caverna. Puesto que no podemos conocer directamente el arquetipo, el artista trata de reconstituirlo en su obra examinando muchos caballos; y tomando de cada uno lo más perfecto, compone el que cree más aproximado al caballo ideal, que para Platón es el único caballo realmente existente. Una dificultad se presenta: el artista no puede conocer que es lo más perfecto de cada caballo, puesto que no conoce el arquetipo, y no tiene ningún criterio objetivo que pueda guiarle. Sólo tiene su propio criterio, y éste es falible a no ser que se postule también la reminiscencia, el recuerdo anterior al nacimiento que Platón supone. Otra dificultad es que los arquetipos se refieren a las cosas naturales, pero no a las artificiales, que son como creaciones por delegación, por una persona interpuesta que es el artista. No se dice que exista el arquetipo del templo, o el de la sonata. Ambas dificultades se han resuelto a lo largo de la historia mediante el establecimiento de unas constantes que han sido fijadas por el consenso de las gentes (Kant) y que no se refieren a lo perfecto en sí, considerado como inalcanzable ya que la belleza no es un concepto, sino a sus medidas, a su geometría. Estas constantes fueron halladas por los griegos en la música (Pitágoras), y de ella se tomaron para su aplicación a las otras artes. Son el esqueleto de las obras de pintura, escultura y arquitectura. El esqueleto es constante, pero lo que se construye sobre él cambia en las distintas épocas y estilos. Todo arte académico se desarrolla alrededor de esta manera de buscar lo perfecto, y cuando la mente humana se empobrece por una reducción a lo racional matemático, como ocurre ahora, se abandona todo lo que no es limpio esqueleto, y se hace arte abstracto (Mondrian y Mies van der Rohe). Esta es la evolución fatal de un modo de hacer arte mediante una busca de los arquetipos creados por el Dios geómetra de Platón, arte que tiene cumbres como Fidias e Ictinos, Rafael y Palladio, Durand y David, hasta llegar a los abstractos de hoy.

El otro modo consiste en hacer que la obra de arte sea la expresión del artista, y de su época y lugar. El primer modo persigue la belleza objetiva, en tanto que el segundo modo es esencialmente subjetivo. Aquel era propio de la metafísica, en tanto que éste es cuestión de psicología, y no persigue la belleza. Es el arte expresionista que no se reduce a la escuela así llamada, perteneciente a nuestra época, y que ni siquiera tiene su cumbre en esta escuela. El arte expresionista tiene una espléndida manifestación en la pintura y escultura de lo helenístico y de la Roma pagana, con los primeros emperadores, coexistiendo con las artes helenizantes idealistas hasta el siglo IV. Este arte expresionista romano es, en general, el mismo de las catacumbas. Es el primer arte cristiano, que busca la manifestación de las nuevas verdades religiosas por encima de la belleza formal, aunque con notables excepciones en su desarrollo posterior (mosaico de Santa Prudenciana). Más tarde, el hieratismo oriental se impone sobre el expresionismo del arte cristiano y aparece una nueva geometrización como una vuelta al primer modo, no extinguido, así como tampoco había desaparecido la escuela de Platón. Plotino (205-270 después de Cristo) dice en la 1ª Enéada: "Porque si se ven las bellezas corporales, no hay que correr hacia ellas, sino saber que ellas son imágenes, vestigios y sombras. Es necesario huir hacia esta belleza de la que ellas son las imágenes". Orientalismo y neo-platonismo transforman el primer expresionismo cristiano en el formulismo bizantino, que llega hasta los iconos de hoy, pero ya al final del período románico aparece de nuevo el expresionismo, cada vez más vivo, hasta alcanzar una cumbre en el gótico con Matías Grünewald. Al mismo tiempo, de la escuela neoplatónica de Florencia se pasa al expresionismo de Miguel Ángel, sobre todo en su última época, la del Juicio final y de la Pietá Rondanini. En arquitectura se da simultáneamente el paso desde el carácter geométrico del románico al expresivo de la Catedral de Beauvais y de S. Esteban de Viena, y del mismo modo, en Italia, desde Brunelleschi y Bramante hasta la Porta Pia de Miguel Ángel, y después, al Barroco. En nuestro tiempo, son cumbres del expre-

sionismo la arquitectura de Gaudí, el último periodo de Le Corbusier a partir de Ronchamp, la de Mendelsohn, de Solari, del Archigram y de los Metabolistas, así como la pintura y escultura surrealistas y expresionistas: Munch, Solana y los neofigurativos de hoy.

Estos dos modos de vocación artística consisten, en resumen, en lo siguiente: el primero, busca la belleza que realmente existe en el Universo, saliendo el artista de sí mismo, y el segundo busca su propia intimidad en su circunstancia, entrando en sí mismo, y trata de expresarla. Los medios de trabajo de ambos modos son en forma extremada, respectivamente, la geometría y la psicología profunda. Las obras resultantes son, en su aspecto más radical, el “blanco sobre blanco, de Malevich, y “el grito”, de Munch.

2. El primer modo indicado antes busca la belleza transcendental, pero “la belleza no es el objeto ni el fin de la obra de arte”, si ésta corresponde al segundo modo. En éste “la belleza es el concepto religante del arte” (Miguel Cruz Hernández). Más exactamente, es el instrumento que forma “la estructura vital de interrelación, inseparable de la expresividad de la obra y del significado que le prestamos”. La obra de arte crea un ámbito que incluye al artista creador y al espectador re-creador.

Este es un ámbito de realidad, según Alfonso López Quintás (2): “La idealización desrealizada no conduce a la creación estética, que opera vinculada al suelo nutricio de la imagen”. Esto es común a ambos modos de creación, y es un medio de conocimiento tan válido como el científico, pero opera en distinto nivel mental que éste, y tiene otros fines. El artista hace la obra de arte, y a la vez ésta va haciendo al artista. De aquí se sigue el aspecto artesano y humilde de la creación artística (M.C.H.), cuyo resultado no sólo nos agrada por él mismo, sino porque contiene generalmente una suerte de bien acomodado a otra cosa (S. Agustín: “De pulchro et apto”, obra perdida y citada en las “Confesiones”).

El concepto de la obra de arte como ámbito estructurado por la belleza se hace patente, literalmente, en los ámbitos espaciales creados por la arquitectura y en los ámbitos sonoros creados por la música.

La belleza es el campo de fuerzas de ese ámbito, intermedio entre lo sensible y lo meta-sensible, que es una realidad nueva, lúdica, que trasciende el nivel meramente sensible de los medios expresivos (A.L.Q.). “Deseaba aquella hermosura que sólo y simplemente se puede intuir sin los ojos del cuerpo, pero lo impedían los sentidos de éste”, dice S. Agustín en “De Ordine”, Libro II.

La belleza es una visión de lo real en profundidad. El artista intuye la trama de interrelaciones esenciales, en un acto de tensión mental “analéctica”, que es la capacidad de integrar planos complementarios de la realidad. Con ello crea la unidad que domina la diversidad, “ve y oye” las estructuras formales a través de los elementos sensibles expresivos. Todo proceso creador implica un poder de ordenación y configuración, dinámico y genético, de proporción (lo cuantitativo) y de armonía (lo cualitativo). La belleza es el esplendor de lo real en su manifestación externa: “splendor formae”. Es una dialéctica entre la aparición de lo profundo en la forma, y la reunión de ésta a lo profundo, superando el hiato entre lo sensible y lo metasensible. La primera fase es la clásica y la segunda la romántica. No se opone a lo feo, sino a lo malogrado (López Quintás). Para S. Ambrosio, lo feo es lo discordante, y Dios trata de que se obtenga la unidad (“De Paradiso”).

Los dos modos de creación artística, expuestos en el apartado 1 como casos extremos que se excluyen mutuamente, ha adquirido en este apartado 2 muchas notas comunes que hacen po-

sible considerarlos como ramas nacidas de un mismo tronco, que sería el verdadero fundamento de la creación artística, con los siguientes caracteres:

a) El sentido tradicional del arte, definido por Santo Tomás como “la recta razón de la cosa que se va a hacer”, sigue vigente en su sentido más profundo. Exige al artista un trabajo de artesano, al servicio de todos, y la obra que hace le va haciendo a él. No se hace impunemente una obra de arte, porque el autor será configurado por ella.

b) La obra de arte es un ámbito que contiene al artista y al espectador, y está estructurado por la belleza. Es un ámbito de realidad intermedio entre lo sensible y lo metasensible. La estructura de este ámbito no es cerrada y sincrónica, sino abierta y diacrónica, ya que su sentido varía en función del tiempo y la circunstancia. “Nadie se baña dos veces en el mismo río”, decía Heráclito, y nadie ve ni oye dos veces la misma obra de arte.

c) La belleza es la estructura del ámbito que crea la obra de arte, la cual tiende a la unidad. Esta unidad no es solamente la del ámbito de una obra determinada, sino la del Cosmos, del Universo (Versus-unum). La belleza organiza esta unidad haciendo suyas las leyes de la naturaleza y manifestándolas, mediante la estructura del ámbito, en la Forma.

d) “Un gran arte está siempre fundado en un orden, incluso cuando en ese orden llegan a insertarse numerosos elementos intuitivos y accidentales” (Francis Bacon, cit. por Julián Gállego en Rev. “Bellas Artes”, nº 72). Parece que Bacon expresa cierta inquietud ante esos elementos, pero la Estética, sistema para el conocimiento de lo que no es accesible a la razón, puede explicar su inserción y mostrar su orden peculiar dentro de niveles mentales infra y supraracionales.

e) Considerada la belleza como una estructura, la obra de arte será tanto más abstracta cuanto más sencilla sea esa estructura, pero una sencillez extremada puede ser manifestación de pobreza espiritual y de temor ante estructuras más ricas, y tan ordenadas como las más sencillas. Un esqueleto no es una estructura más ordenada que un cuerpo completo, ni aquel tiene más unidad que éste.

f) Los dos modos referidos en el apartado 1 son dos aspectos de la belleza: en el primero, la belleza es la expresión de la esencia, y en el segundo, de la existencia. Ninguno de los dos modos puede darse en estado puro en una verdadera obra de arte, que para serlo requiere la perpetua solidez del ser como la base de su existencia mudable. A ésta se refiere el tema b), y se demuestra por otro camino esta referencia si se considera que la obra de arte no está completa si falta el espectador, uno de los elementos del ámbito organizado por la belleza. La unidad artista-obra-espectador se rompe si falta uno de sus elementos, y la belleza de la obra de arte queda aletargada.

g) La atracción o la repulsión que ejercen lo bello, lo sublime (al modo de Kant) y lo feo, dependen, más que de la razón, de aquellos niveles mentales del artista y del espectador que están por encima o por debajo del nivel racional. Estos niveles de la mente, diferentes del racional pero unidos perpetuamente a él (salvo en la esquizofrenia), y cuyo conocimiento inició la psicología profunda de Jung, parecen recordar el concepto del intelecto de Plotino, como una comunidad de inteligencias vivas, cada una de las cuales conoce y por tanto, en cierto sentido es el todo del que forma parte; en el mundo espiritual no existe una separación o delimitación

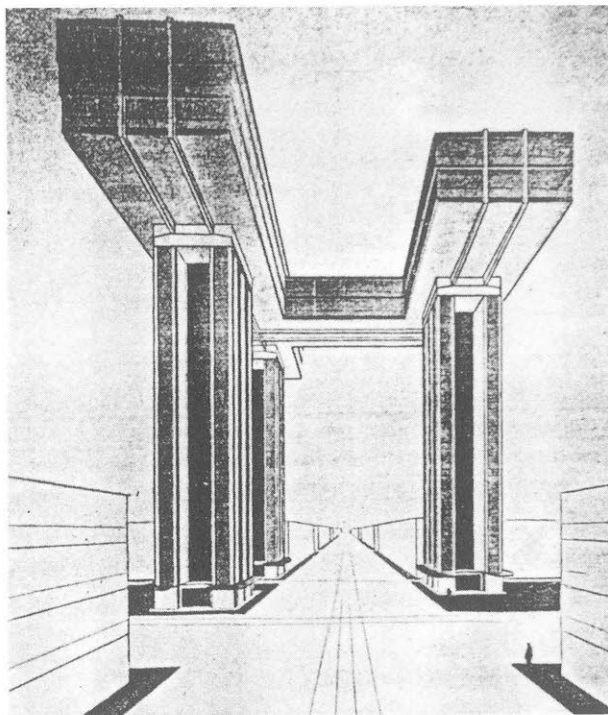
espacial entre las partes. “Este mundo de realidad inteligible no es una contextura de abstracciones sin vida, antes bien se encuentra “pletórico de vida”, y “posee la más rica, aunque no infinita variedad (para Plotino, el número de las Formas era finito)”. Hay que hacer notar que en la mística de Plotino las Formas son las Ideas (cit. por A. Hilary Armstrong, “La Filosofía griega desde la época de Cicerón hasta Plotino” (93), en “El Crisol del Cristianismo”, obra dirigida por A. Toynbee).

h) La contemplación de la belleza de la naturaleza y del arte (belleza sensible), puede conducir la mente a la belleza inteligible, orientando el alma a su verdadera morada, el mundo eterno y auténtico. Esta idea de Plotino (ob. cit.) influye en S. Agustín y en la filosofía cristiana posterior, condiciona decisivamente el arte sacro y el arte religioso, y hasta influye en la liturgia, considerada como acción bella.

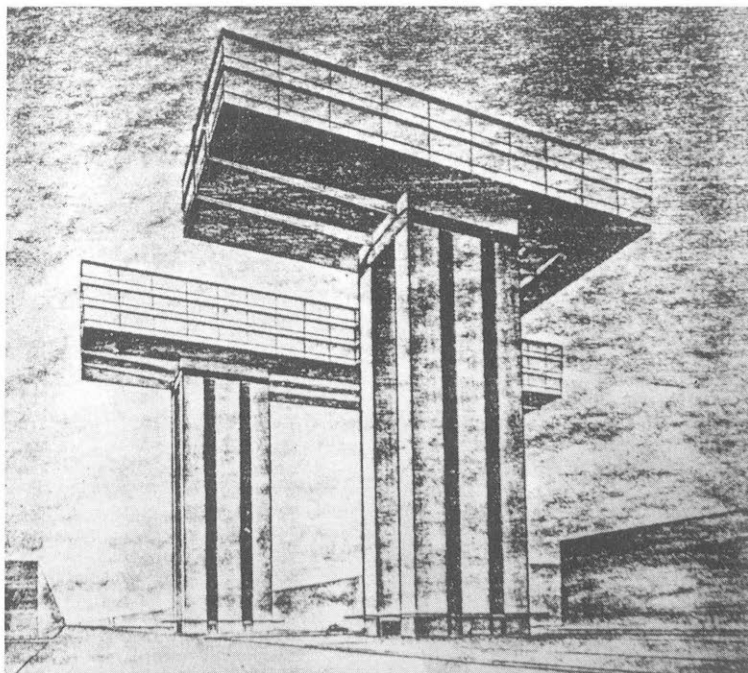
i) “A diferencia de Platón, Plotino sitúa en un plano de igualdad el arte y la naturaleza en cuanto caminos de retorno al mundo inteligible. El artista tiene libre acceso a las Formas inteligibles, y no es, como en Platón, un simple copista de lo existente en el mundo de las percepciones sensibles. Una obra de arte será bella en la medida en que refleje la unidad viviente y la plenitud de la Forma inteligible; y lo que nos atrae de la belleza y enciende nuestro amor por ella es el resplandor de la vida que viene de más allá del mundo de las Formas, del Bien” (ob. cit.). “La belleza perceptible contribuye a suscitar nuestro amor por lo inteligible” (ob. cit.). Este Bien es Dios, y según S. Juan, Dios es el propio Amor.

j) En esta elevación mística, los dos modos extremos del arte, referidos en el apartado 1, se funden en una unidad superior que es la Belleza inteligible. “En todas las cosas creadas ha puesto Dios una luz íntima y perenne, que es el alma de toda creación artística” (Mons. Luis Almarcha, Obispo dimisionario de León).

k) La Belleza, estructura y campo de fuerzas de la obra de arte considerada como un ámbito vivo, es dinámica. Este dinamismo puede ser potencial o actual. Si es actual, hay un movimiento y por tanto necesita del tiempo, lo cual sucede en la música, pero no en La Pintura, Escultura (salvo los “mobiles” de Calder) y Arquitectura. Es posible que a esta actualización del dinamismo de la belleza deba la Música su poder de acción inmediata y coactiva sobre la mente. En las otras artes queda como energía potencial, lo que plantea la cuestión de si esta energía debe quedar encerrada en una quietud de equilibrio, como en la escultura egipcia o en los “Cristos en majestad” bizantinos y románicos (salvo excepciones), o puede expresarse fingiendo un movimiento, como en la escultura religiosa del barroco español, en las iglesias góticas posteriores al siglo XIII, en las obras de Mendelssohn (Torre de Einstein en Potsdam), y en las formas aerodinámicas o sugeridoras de movimiento de muchas arquitecturas actuales.



EL LISSITZKY, Moscú, 1920.



EL LISSITZKY, Moscú, 1920.



## DÉCIMA PARTE

# INTERIORIDAD DEL ACTO CREATIVO





## CAPITULO XVIII

### *LA MENTE DEL ARTISTA*

#### 68- NECESIDAD DE ESTE ESTUDIO

En épocas anteriores a la explosión racionalista del siglo XVIII, el artista formaba parte de la sociedad, tanto si asumía sus creencias, ideas y deseos, como si los sublimaba o los contradecía; es decir, estaba “dentro” de la sociedad, y se apoyaba en ella para elevarse, o se oponía a ella desde dentro. Ahora está “fuera”, porque el artista es el que cultiva la especialidad llamada “arte”, que es tan especialidad como cualquier rama de la ciencia y la técnica. Antes expresaba de un modo natural a los demás, y con la misma naturalidad se comunicaba con ellos; el problema de la comunicación no podía plantearse entonces, porque no había problema; ahora es fundamental al tratar del arte de nuestros días, y así se ha estudiado en Párrafos anteriores, aunque referido a su aspecto social, a la manifestación externa de un fenómeno mental.

Si el artista es ahora el especialista del arte, en vez de ser, como en otras épocas, un miembro de la sociedad que hace arte, no por eso ha dejado de cultivar una especialidad que siempre, incluso antiguamente, le ha distinguido del resto del cuerpo social, tanto si estaba dentro como si está fuera de él.

El artista es, por naturaleza, el especialista del Sentimiento, tanto como el científico lo es de la Razón, y el hombre de acción, de la Voluntad. El primero está, por tanto, mejor dotado que los otros dos para ejercer la “simpatía”, para sentir-con-los-otros, y de ello resulta su capacidad para conocer los temores y deseos oscuros, y las intenciones latentes en el subconsciente del prójimo, y más aún en el inconsciente colectivo; todo esto lo hace suyo, y sabe expresarlo. Tal es su oficio, y al ejercerlo desvela mediante sus obras lo que estaba en potencia en los otros, en las gentes carentes de medios para expresarse.

Por ello, estas gentes le consideran como adivino (“vate” o “divo”) y como precursor, tanto de lo que desean como de lo que temen; en consecuencia, le admiran, le odian o le desprecian. En todo caso la obra de arte verdadera produce siempre un sobresalto en la mente popular, cuyas reacciones son lentas; ya se ha dicho que el subconsciente colectivo posee una gran masa inercial, como si fuera un cuerpo físico grande que no puede arrancar, detenerse, o cambiar de dirección, tan deprisa como lo hace una masa pequeña, que es la del artista. El sobresalto no se produciría, o no sería tan intenso, en tiempos pasados, por la mencionada inmersión del artista en la sociedad.

La creatividad se ejercía de modos diferentes en aquellos tiempos y en el actual, y este hecho requiere un estudio de las profundidades de las mentes del artista y de las gentes de su tiempo y lugar; el fenómeno se ha expuesto hasta aquí como una simple descripción de su apariencia, pero no de sus causas internas.

Estas causas se encuentran en la acción de la mente, y para conocerlas es preciso estudiar la estructura de ésta, en cuanto sea posible. La investigación tiene una larga historia desde Platón hasta hoy, y en ella se observa que los objetos de estudio han sido, en primer lugar, las mentes que en cada época se consideraban como anormales, y que de éstas se pasaba a la consideración de las estimadas como normales, las del “hombre de la calle”.

Este modo de investigar es el acostumbrado en la física y en la biología; como ejemplos se pueden citar, en la primera, el descubrimiento de la estructura de los átomos, que se inicia estudiando los radiactivos, o sea los anormales; en la biología se ha progresado en el conocimiento de las células mediante el estudio de las anormales, las cancerosas.

En los estudios de psicología profunda se han tomado como puntos de partida las mentes de los locos, los niños y, afortunadamente, los artistas; no deben incluirse aquí a los místicos, pues los estudios que se han hecho sobre ellos sólo han resultado válidos para los pseudo-místicos; los verdaderos místicos ya exploraron admirablemente las interioridades de su propia alma y nos dejaron la descripción de su arquitectura, sin esperar a que otros más modernos la hicieran, y por desgracia tan toscamente como se puede observar en la mayor parte de los casos.

## 69 – EL ARTISTA Y EL CONOCIMIENTO DE SI MISMO

1. La gente considera anormal al artista porque hace un trabajo “inútil”, lo hace de un modo diferente al habitual en los trabajos “útiles”, y lo que hace es incomprendible, o diferente, al menos, de lo que haría una persona vulgar.

Estas opiniones se deben a que la gente no conoce de la mente otra cosa que su parte racional, y rechaza todo el resto en su vida corriente; sin perjuicio de que este resto surja violentamente en cuanto se presenta una circunstancia perturbadora, en la cual el sujeto se comporta como un ser irracional, carente además de voluntad y de Sentimiento, facultades éstas atrofiadas en el mundo actual. La carencia de aquella se manifiesta en el gregarismo, y la del Sentimiento en la indiferencia ante lo profundo y lo grande; los que componen la masa desconocen el “hondón del alma” propia, y con ello no son capaces de penetrar en el sentido de los otros seres y de las cosas.

El artista, por el contrario, conoce todo ello, aunque no sepa que lo conoce. Es un especialista del conocimiento de sí mismo, de su Yo, y lo es incluso inconscientemente, porque al hacer su trabajo salen a la luz de su conciencia racional fantasmas de ideas, no previstas por su mente normal de persona razonable. A estas apariciones puede llamarlas inspiración, abandono momentáneo de su razón o de su voluntad, irrupción de un “daimon” en su Yo, o puede darle cualquier otra designación adecuada para un fenómeno extraño a la personalidad que le corresponde, en cuanto se supone ser una persona inscrita en la sociedad.

Al aceptar como útiles para su obra estas irrupciones, el artista se separa del modo de proceder de las personas corrientes, que rechazan todo lo que no es razonable salvo en los casos de perturbación mencionados antes; cuenta el artista con una múltiple manera de percibir y de

actuar, correspondiente a diferentes niveles mentales y a varios aspectos de su Yo. Esta variedad se somete a la unidad mental en el verdadero artista, que sabe y puede hacer la síntesis de sí mismo y manifestarla en la síntesis objetiva que constituye la obra de arte; en el caso contrario sería un esquizofrénico, como suele serlo el hombre vulgar de hoy.

Es esta obra una síntesis universal que expresa al propio autor y a la sociedad, a su visión del mundo y de la vida, al pasado y al presente, y que es capaz de anunciar el futuro. No es preciso que la obra sea grande y significativa, por su tema, ante el público, como lo es la cúpula de Miguel Angel; un salero de Benvenuto Cellini es también la síntesis expresiva de un universo físico y cultural. No sin violencia alcanzan este ideal de unidad los artistas en general; la facilidad con que Rubens y Velázquez consiguieron la armonía entre la vida, el mundo y la obra es excepcional.

2. Cuando el artista percibe los impulsos ajenos a su Yo racional, les otorga su valor, y comprende que proceden de su propia alma; descubre por sí mismo que no ha hecho otra cosa que reconocer otras dos facultades: la voluntad y el sentimiento. Ambas, capaces de obrar fuera del dominio de la razón, destruirían la unidad de su vida mental si el Yo no ejerciese su poder sobre las tres potencias. "La inteligencia humana es una fuerza que conduce a la unidad", dijo San Agustín, y en esta inteligencia reside el poder del Yo.

El Yo no podría existir sin la memoria, facultad que enlaza y unifica las etapas del Yo a lo largo del tiempo; sabido es que en los casos de amnesia el enfermo olvida su identidad. Tanto como se produce la esquizofrenia sincrónica cuando se separan la razón, el sentimiento y la voluntad, tanto aparece la esquizofrenia diacrónica cuando se separan las distintas etapas de la evolución mental del artista.

Los verdaderos creadores no rompen, en cada uno de sus estilos personales, con los que han practicado antes, pues en cada uno de ellos están presentes los anteriores; incluso Picasso, cuyos estilos sucesivos han podido ser clasificados por los historiadores, manifiesta la unidad de su Yo a lo largo del tiempo mediante la aparición fugaz en sus obras posteriores de las conquistas realizadas en las primeras épocas: azul, rosa, negra y cubista, por ejemplo.

3. En consecuencia, puede decirse que el Yo consciente del artista está fundado en la memoria, y posee tres facultades: entendimiento, voluntad y sentimiento; las tres relacionadas armónicamente en unos casos, o desequilibradas por el excesivo dominio de alguna de ellas, en otros.

El artista se da cuenta de que las tres facultades reciben impulsos ajenos a su Yo-consciente, pero que se forman en su Yo-total. Los impulsos más inmediatos proceden, desde abajo, de su Yo-instintivo, que contiene sus vivencias personales íntimas, olvidadas o rechazadas por la conciencia, y que también es el depósito de sus deseos oscuros ("i dubiosi desiri" de Dante, ya mencionados); éste es el Subconsciente personal, nivel de la mente explorado especialmente por Freud, aunque limitado por él a dos aspectos: "Eros" y "Thanatos", Amor y Muerte; ambos no son para Freud lo que normalmente indican estas palabras, sino que por un reduccionismo materialista el "Eros" se queda en "Sexus", y el "Thanatos" en agresividad; sobre esta última son importantes los estudios de Adler. La parcialidad freudiana limita el conocimiento de las posibilidades del subconsciente personal en cuanto a su influencia positiva en la creación artística, a pesar de que sus investigaciones sobre Leonardo de Vinci quieren demostrar lo decisivo que fue en su obra una experiencia infantil del "Sexus", así como otras posteriores.

Otros impulsos igualmente inmediatos proceden, desde arriba, de su Super-Yo; éste es el director de la vida desde la altura de la conciencia moral. En él se contienen los recuerdos de

las vivencias nobles que se conservan desde una educación bien ordenada a partir de la niñez: el sentido del honor, del deber, del arte, de la valentía, del dominio de sí mismo, y de las virtudes en general. El Super-Yo reina en el nivel Sobreconsciente, denominado por Eugenio d'Ors "nivel del Angel de la Guarda"; en él viven los deseos lúcidos que deben convertirse en realidades, si la personalidad está bien organizada jerárquicamente, porque este nivel debe ser el grado sumo de la subjetividad, en contraste con el Subconsciente, que es el grado inferior. Sobreconsciente y Subconsciente son los estratos superior e inferior, entre los que se sitúa el nivel Consciente, el de la razón común y de su instrumento, la lógica; en nuestros días, ésta es más bien la lógica matemática, que se adueña del entendimiento, la voluntad y el sentimiento, incluso en contra de los deseos del Yo-total.

4. Los tres niveles mentales expresados constituyen la subjetividad del individuo normal, de su Yo, pero éste no puede encerrarse en ellos, y menos si es artista; tiene parte en otros dos niveles, uno más elevado que el Sobreconsciente y otro inferior al Subconsciente. Ambos son objetivos y comunes a todas las gentes, aunque es diferente el modo de relacionarse con ellos según sean los individuos, los pueblos, y los tiempos. Estas relaciones son las que se establecen entre la realidad del Yo y la realidad exterior, de la cual participa el Yo del artista con más lucidez que la habitual en la sociedad.

5. El nivel inferior al Subconsciente individual es el Inconsciente colectivo, cuyas influencias son decisivas en la creación artística; así resulta de los estudios de Jung, que se confirman con la experiencia de muchos hechos de la historia del arte pasado y presente. En este nivel viven los recuerdos más antiguos de la humanidad en forma de "arquetipos", según el mismo Jung. Estos son las imágenes de lo que hubo y hay de material y de animal en el hombre en cuanto a su substancia corporal, independiente de cualquier supuesta evolución, y de las primeras experiencias humanas iluminadas por el espíritu. La proximidad a la vida animal, que compartía el hombre antiguo, tanto como los primitivos actuales, le llevan a imitar algunos de sus aspectos: el gregarismo, las estampidas, la vida tribal; igualmente, la acotación de territorios propios de la tribu y a veces del individuo, porque el proceso de individuación estaba recién iniciado; el adorno personal, natural en los animales pero imitado artificialmente por el hombre; el temor, la actitud defensiva, la "alteración" animal anterior al "ensimismamiento" humano, tal como están expuestos en el citado ensayo de Ortega Gasset.

Todos estos aspectos negativos afloran a menudo en el nivel de la vida racional del hombre actual, pero también aparecen otros más negativos aún, porque el animal es "inocente", a diferencia del hombre dotado de espíritu. Este ensucia con el mal uso de su libertad los instintos animales convirtiéndolos en crueldad, sadismo, y toda clase de aberraciones y supersticiones; tales aspectos peores aparecen con más frecuencia que los otros en la vida de hoy, tanto en la individual como en la social. Las experiencias son abundantes y muy conocidas. En consecuencia, del Inconsciente colectivo podría decirse que aparece como la raíz de los siete pecados capitales. Sin embargo, también presenta aspectos positivos muy importantes, como se ha indicado antes. Son los "arquetipos" de la creación artística, en cuanto símbolos universales primarios de las formas expresivas; el tema ha sido estudiado inicialmente en los Párrafos 32 a 35, y más detalladamente en el Párrafo 40, aunque sólo en lo referente a la arquitectura. Existen otras influencias dignas de mención: el sentido de geometría, propio de la materia cristalizada y de los panales de las abejas, por ejemplo, y el sentido del ritmo en los movimientos de las danzas de muchos animales; todo ello, imitado por los pueblos primitivos en sus ritos mágicos y sociales, llega hasta nuestros días modificado según las diferentes culturas, y actúa sobre el Yo-total del artista.

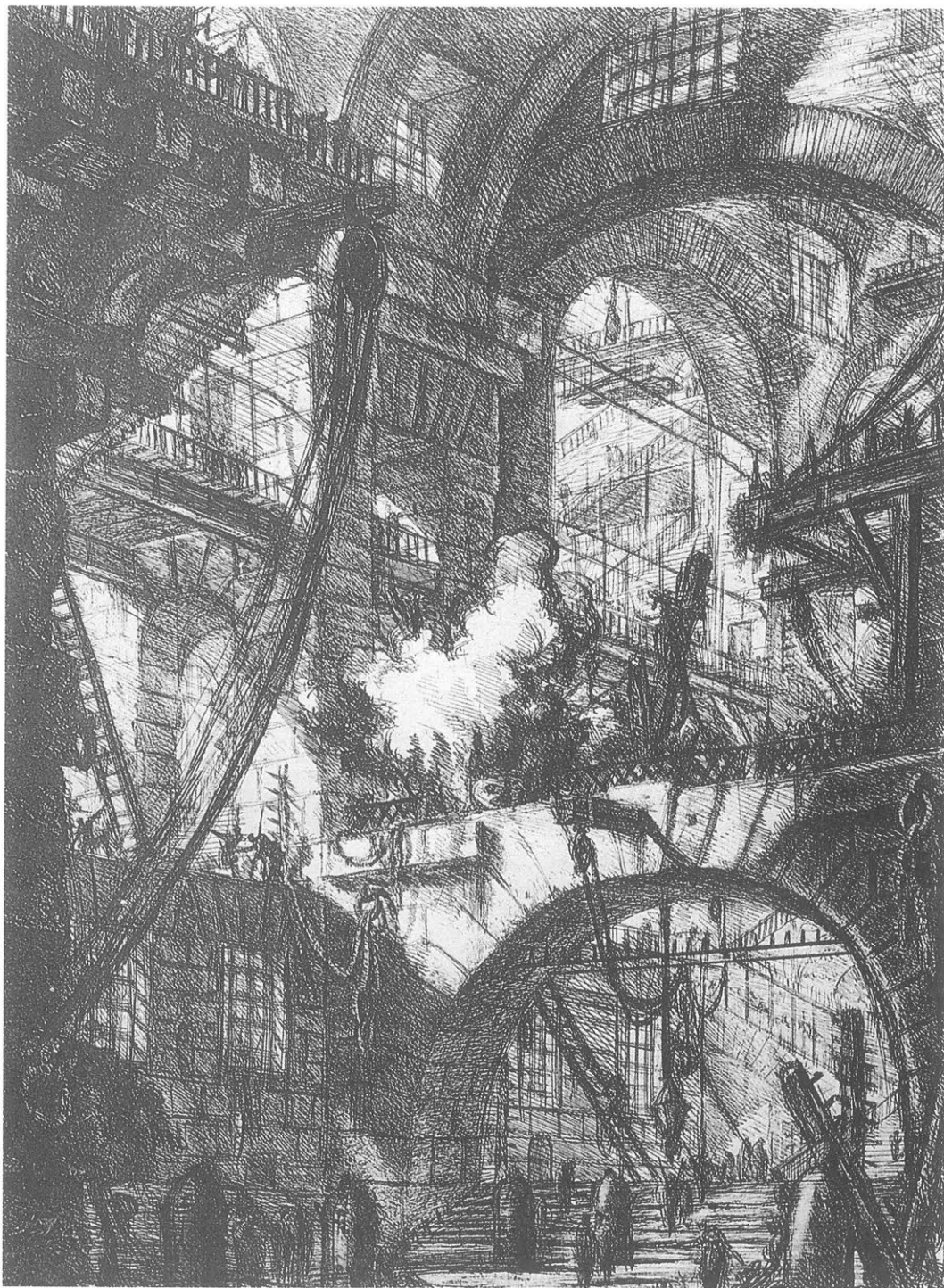
6. Por encima del Sobreconsciente individual actúa el nivel Sobrenatural colectivo; se califica como colectivo pues en él se comunica el alma de cada uno con Dios, Padre de todos; el hondón del alma individual, tantas veces mencionado, se desvanece aquí por el amor en el seno de Dios, como dicen los místicos que han experimentado esta unión en que se pierde, pero con ganancia, el propio Yo. En este reino del Espíritu pueden participar todos en alguna manera aunque no sean místicos, porque el Verbo es “la luz verdadera que alumbra a todo hombre que viene al mundo” (S. Juan, Evangelio, 1,9). La inspiración, palabra tan grata a los románticos, es, en su sentido más elevado, una intuición visible gracias a esta Luz, que experimentan todos alguna vez; en general, las distracciones habituales en la vida corriente hacen difícil percibirla, pero el artista, mejor dotado para la introspección que el común de las gentes, a excepción de los místicos, puede estar más atento a ella cuando se presenta, y debe dejarse guiar por esta intuición en el camino que conduce a la realización de la obra de arte.

7. La teoría de la inspiración expuesta en las líneas anteriores supone una elevación del artista a las alturas de la mística, lo cual es una ilusión propia de los artistas del romanticismo y de su “religión del arte”. La exaltación típica de su tiempo les llevaba a esta infatuación, y también, en sentido contrario, a provocar artificialmente la inspiración por medios materiales tales como drogas y alcohol. De todos modos, es indudable que el artista suele percibir voces de dos mundos, difícilmente accesibles, que están encima y debajo de su conciencia normal. Si actúa con sinceridad, sin buscar los éxitos fáciles de las modas del momento, hace caso de lo que viene de lo alto y desecha lo que procede de abajo. Se encuentra en situación parecida a la que describe San Ignacio en sus Ejercicios Espirituales como “Reglas de discreción de espíritus”; en lo religioso, la situación es clara, pero en la creación artística no hay “Reglas” que permitan distinguir entre una auténtica inspiración divina, o un imperativo del Super-Yo, o un impulso de los instintos, o la emergencia de los contenidos del Inconsciente colectivo; entre estos últimos, ha de distinguir entre los arquetipos nobles, y los muchos elementos que son capaces de degradar al autor y a la obra.

La dificultad es mayor en tiempos, como el presente, en que se busca lo original más que lo auténtico; los instintos y las bajezas procedentes del Inconsciente colectivo, y también del propio Yo-subconsciente, producen efectivamente obras originales, porque tales instintos y bajezas han sido reprimidos, generalmente, por los artistas de otros tiempos; no aparecen en sus obras, o si aparecen, lo hacen en una forma “sublimada”; así fue la obra del último periodo de Goya.

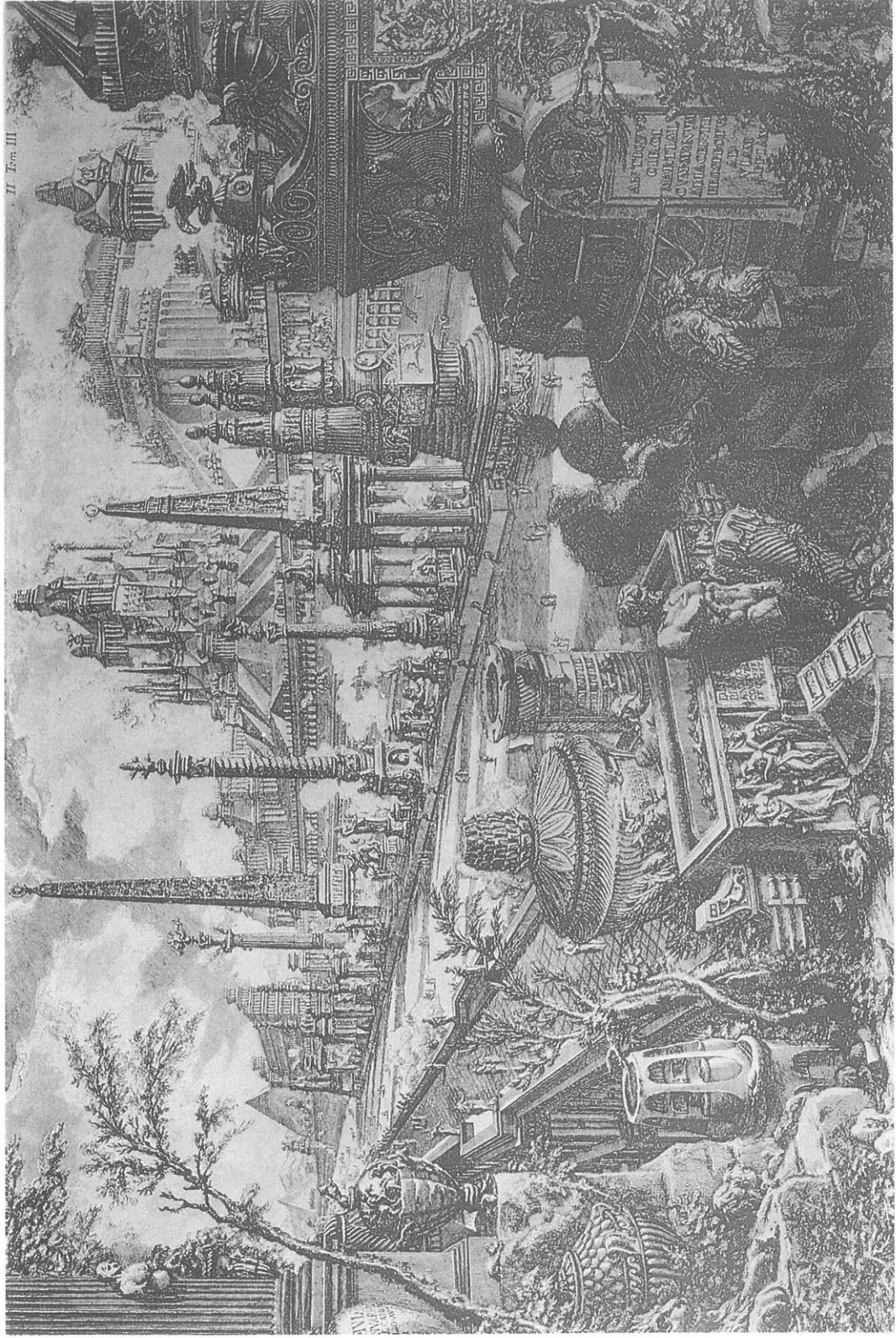
En sentido contrario se produce la trampa que hace confundir la inspiración como busca de la Belleza absoluta de Dios, con una supuesta realización perfecta de la obra, fundada en el ejemplo de los grandes maestros anteriores. Esta fue la trampa que puso Mengs a la Real Academia de San Fernando, en la que no fue cazado Goya. Quiso Mengs imponer un arte producido por la síntesis de lo mejor, a su juicio, que se podría encontrar en aquellos maestros; algo semejante a la composición de un perfume mediante la síntesis de las esencias destiladas de distintas flores; Goya hizo su obra mediante la síntesis de su Yo-total con la realidad del mundo, o al menos con la parte de la realidad que le era más inmediata en su momento.





PIRANESI, (Grabado) serie "Carceles".





PIRANESI, Grabado.





*Nadie se conoce.*



## CAPITULO XIX

### *LA MENTE Y EL MUNDO*

#### 70 – EL YO DEL ARTISTA ANTE LA SOCIEDAD

1. El artista se presenta ante los otros por medio de su obra, objeto material visible o audible. Este objeto es la imagen del Yo del autor, pero aquí este Yo es diferente, en general, del Yo íntimo que se ha considerado en el Párrafo anterior; es el Yo que quiere presentar al público, en cuanto artista.

Puede haber una disociación entre el Yo del individuo y el del mismo en cuanto artista; ejemplo conocido y muy bien comentado por Eugenio d'Ors es el del Perugino, ateo notorio y no enterrado en sagrado, pero autor de innumerables obras de una blanda devoción; idéntico es el caso del arquitecto Viollet-le-Duc, restaurador y a veces inventor de gran parte de las iglesias y catedrales góticas de la Francia medieval. Estos casos excepcionales son ejemplos de una esquizofrenia no patológica, lúcida y voluntaria; puede apreciarse entre las obras de ambos una cierta semejanza, por el dominio de la razón sobre el sentimiento, en artes tan distantes como la pintura de Perugino, alrededor del año 1500, y la arquitectura de Viollet-le-Duc, en el siglo XIX.

2. En los casos normales aparece esta alternativa: el artista quiere presentar su verdadero Yo-total, o quiere ocultarlo, sustituyéndolo por una máscara o "persona". Los motivos para elegir uno de estos dos modos de actuar dependen principalmente del conocimiento que tenga de su verdadero Yo, y de la relación de este conocimiento con sus aptitudes, que también han de serle conocidas; todo ello es difícil, pues en definitiva se trata de efectuar una valoración del Yo en cuanto vocación artística, y de la aptitud para el ejercicio del arte. Ambas, vocación y aptitud, suelen valorarse por encima de la realidad.

Si en la alternativa mencionada se decide el artista por la presentación de su Yo auténtico en la obra, es porque supone que se conoce a sí mismo; lo habitual es que conozca su ideal, el Yo que quiere ser, más que el Yo que es. En todo caso, sus aptitudes le permitirán acercarse más o menos a su tipo ideal de artista; las aptitudes se adquieren por el ejercicio del arte, como enseñan muchos ejemplos antiguos y modernos; no son capaces por sí solas de producir una obra, pues lo importante es que el artista "tenga algo que decir", aunque lo diga torpemente; sobre la aptitud se tratará más adelante, como exige su condición de medio para que el artista se exprese en su obra.

Cuando puesto en la alternativa, el artista elige la solución de aparentar conscientemente un falso Yo, puede obedecer a tres motivos: o conoce bien su Yo y su aptitud, o conoce el público al que va dirigida su obra, o los dos motivos se funden en uno. El último es el caso más frecuente: el artista inventa su propia máscara, apta para agradar al público y alcanzar el éxito. El aspecto externo de este hecho se ha tratado en el Capítulo XI; en su aspecto interno puede definirse como un acto de la razón que excluye aparentemente todo Sentimiento, y que se vale de la voluntad para conseguir fríamente su propósito.

3. La exclusión aparente del Sentimiento por el artista-máscara tiene dos aspectos, según sea el artista o el público quien la observe. El primero puede creer que ha prescindido por completo del sentimiento; puede creer que ha procedido como un técnico de la publicidad comercial, aplicado en este caso a la autopropaganda. En realidad, un artista normal que se empeñe en ofrecer al público una falsa y lucrativa imagen de su Yo, no lo consigue del todo y siempre aparece en su obra un fondo de verdades propias que ignora conscientemente el propio autor; aunque haga suya la “Paradoja del comediante” de Diderot, según la cual el actor no debe “sentir” su papel para conseguir la emoción del público, sino estudiar racionalmente los medios de producir en éste una emoción; considerando que son estos medios el objeto de su trabajo en la escena y que la emoción propia puede perturbarlos; el artista verdadero, aún el mediocre y especialista en la publicidad, matiza con su personalidad oculta lo que presenta a la Sociedad. De no hacerlo así, puede decirse, imitando la frase de Ionesco ya citada, no interesaría a nadie, pues las obras de estos artistas enmascarados serían todas iguales.

La actitud del público ante este género de obras suele ser la aceptación completa, aunque no siempre inmediata; el artista-máscara provoca a veces, voluntariamente, el rechazo inicial por parte de la masa, para que por contraste se manifiesten a su favor las minorías de los “entendidos” que no admiten lo fácil. Las experiencias recientes demuestran que de la masa se van separando poco a poco los que no quieren pasar por gente vulgar; aspiran a unirse a las minorías, y éstas crecen hasta absorber a toda la masa.

Cuando el artista procede con esta refinada astucia, el éxito es más seguro y duradero, y puede calificarse como más moral, pues el público enriquece su sentimiento con algo más serio que un simple agrado inmediato; porque el verdadero artista, por más que exponga su Yo-máscara, ha introducido su Yo profundo, aunque sea inconscientemente, en aquel aspecto de su obra que no es grato al público de un modo inmediato, pero que le obliga a reflexionar, a interiorizarse, y a reconocer en la obra la expresión de sus ocultos pesares, frustraciones, resentimientos, deseos, y otros contenidos de los subconscientes personales y del inconsciente colectivo que no reconocía como existentes en su intimidad, o no se atrevía a confesárselos.

## 71 – LAS APTITUDES MENTALES Y TÉCNICAS

1. El artista que posee la vocación ha de manifestarse en su obra, y para ello necesita poseer dos aptitudes. La primera y más elevada es la de concretar su Sentimiento en una “forma mental”, adecuada para la propia vocación. Esta vocación consiste en querer expresarse mediante una o varias de las formas artísticas conocidas: poesía, música, danza, pintura, escultura, cerámica, arquitectura. Cada una tiene un campo limitado dentro del mundo mental, y también cada uno de estos campos es adecuado para un género de sentimientos: no son iguales los que se expresan mediante la poesía o mediante la arquitectura.

Un ejemplo puede aclarar lo dicho: el escultor y pintor Miguel Angel no manifestaba poseer ningún sentimiento de las bellezas del campo, como se puede ver en los frescos de la Capilla Sixtina; el Paraíso y el Arbol de la tentación están representados allí como simples esquemas bastante arbitrarios. En cambio, el mismo Miguel Angel, en cuanto poeta, siente con la belleza de los Apeninos en una relación de auténtica “empatía”. Cada género artístico es adecuado para un género del sentimiento, aún en la misma persona.

Las opiniones de Antonio Machado y de David Viscott, expuestas anteriormente, permiten penetrar en un aspecto importante de la “forma mental”. Puede ésta ser apta para lo verbal, o puede serlo para lo inefable; en el primer caso dominaría el pensamiento conceptual, y con él la inclinación hacia lo racional y analítico; en el segundo caso, lo importante sería el sentimiento que lleva a lo simbólico y a la síntesis intuitiva.

La poesía ocupa un lugar especial entre las aptitudes mentales, pues se vale de palabras, que no emplea como conceptos sino como símbolos de lo inefable; estas palabras las ordena en el tiempo con ritmo y armonía, como lo hacen la música con los sonidos, y las artes plásticas en el espacio con las formas y colores. De todos modos, la poesía puede concretar más lo inefable que las otras artes, por el simple hecho de emplear palabras, que quiérase o no, conservan siempre una carga conceptual. Los sentimientos que suscita son menos vagos que los propios de las otras artes, y por ello pueden ser más personales; no es que la poesía sea siempre un arte intimista, pues hay muy hermosa poesía para la sociedad, como puede observarse en la letra de los grandes cánticos litúrgicos y en la poesía épica.

La doble aptitud de la poesía, desde la interiorización de San Juan de la Cruz hasta la exteriorización, incluso política, de gran parte de la “Divina Comedia” del Dante, la posee también la música; desde lo íntimo de las “Sonatas” hasta lo público de la “Novena Sinfonía”, Beethoven abarca todos los modos de unirse sentimentalmente, de un modo no verbal, con una persona o con una multitud.

Poesía y música son esencialmente artes para el oído, aunque la vista puede complacerse en los “Caligramas” de Apollinaire y en las partituras de la mano de J.S. Bach; también en algunas actuales, más ricas en su presentación gráfica que los pentagramas normales. Salvo estos ejemplos, y otros que pueden aducirse, es indudable que la poesía y la música se hacen para la aptitud auditiva del sentimiento, y que ambas son aptas para transmitir lo íntimo personal. Por el contrario, la pintura, la escultura y la arquitectura son artes para la vista, y poco aptas para la intimidad.

Puede deducirse que el artista cuya “forma mental” es intimista elegirá como medio de expresión las artes del oído antes que las visuales, pues éstas son aptas, solamente, para la manifestación al público; las auditivas, como se ha dicho, son ambivalentes, de modo que el poeta y el músico no quedan encerrados en lo íntimo por el hecho de haber elegido estas artes, en tanto que el pintor, el escultor y el arquitecto, difícilmente pueden escapar a su condición de artistas para el público.

Con las artes visuales no se puede “hablar al oído”, en secreto, como se puede hacer con las auditivas, y quizá en este hecho reside la aptitud de la poesía y de la música para la intimidad. Además, éstas son artes del tiempo, más que del espacio propio de las artes visuales; el tiempo, y más aún el curso inexorable del tiempo, es un sentimiento arraigado en lo íntimo del alma, con dolor casi siempre, y pocas veces con alegría. Por las obras de las artes visuales no pasa el tiempo, son inmortales, o al menos así parecen al espectador; quedan como son para siempre, y por tanto están alejadas del sentir del contemplador, quien, como todo ser humano, siente en sí la caducidad de la vida.

Las aptitudes mentales para la pintura y la escultura eran muy diferentes en otros tiempos, pero en nuestro siglo son casi iguales. Las esculturas de Picasso y Miró, pintores, no suscitan sentimientos diferentes a los que se experimentan ante sus cuadros; los dibujos del escultor Henry Moore tampoco dicen algo diferente respecto de lo que expresan sus esculturas. En todos los casos, la diferencia se reduce a expresar en el plano lo mismo que se expresa en el espacio, o recíprocamente. No era así en tiempos anteriores, en los que raras veces se encuentran artistas que hayan practicado con la misma expresión ambas artes; Miguel Angel es la excepción más notoria, y como los actuales, no expresa las aptitudes de dos formas mentales, sino las de una sólo que hace uso de dos maneras de aptitud técnica; esta última es la segunda y menos elevada aptitud, pues no es otra cosa que la práctica del oficio.

En cuanto a la arquitectura, la aptitud mental suele manifestarse en los jóvenes de dos modos muy diferentes: para unos es la capacidad y la voluntad de organizar topológicamente espacios para funciones bien determinadas; empezando generalmente por las que se refieren a la vivienda; para otros, es la creación de formas y volúmenes exteriores, a la manera de los escultores. Más tarde aparece la capacidad de crear espacios interiores, característica propia de la arquitectura que diferencia este arte de todas las otras maneras de expresarse que emplea el sentimiento.

Una edad de mayor madurez mental permite introducir el tiempo en la creación arquitectónica, pero no siempre puede alcanzarse esta síntesis de espacio y tiempo; no basta que el artista posea la aptitud para conseguirla, pues es necesario que además la hagan posible las condiciones del propio edificio en proyecto y de su entorno. El tiempo se manifiesta como la serie de formas externas y de espacios internos que el espectador ha de recorrer, desde la vista lejana hasta el punto donde culmina la composición; esta sucesión de vistas ya se ha mencionado en dos casos: la Acrópolis de Atenas y El Escorial. En la primera, se empieza con la vista de conjunto desde el Agora, se sigue con la procesión de aspectos organizados que empieza en los Propileos, continúa con la subida a la plaza oriental del Partenón, y termina con la contemplación de la imagen de Atenea; en el recorrido se alternan trozos melódicos (el paso por los Propileos, por ejemplo), ritmos monótonos, y grandes acordes. En El Escorial se observa la misma composición espacio-temporal, realizada quizá con menos sutileza, pero más clara y rotunda a pesar de su mayor extensión y complejidad. Precedentes más claros y sencillos se encuentran en los conjuntos de accesos y templos de Egipto y de China.

La “forma mental” del artista posee una aptitud para la geometría, considerada como fuente de orden; también de desorden consciente, como en los “happenings” y en Pollock, que pueden considerarse como geometrías negativas. La geometría normal, desde las artes más antiguas, es la reacción humana de carácter mágico y simbólico contra el desorden de la naturaleza y de la vida. Procede de diferentes niveles mentales: del inconsciente colectivo, como ya se ha dicho; del nivel de la razón; del sobreconsciente, o sea del Super-Yo con su imperativa voluntad de ordenación.

La música y la arquitectura hacen uso de la aptitud geométrica del artista en mayor grado que las otras artes; la primera, desde la gama pitagórica, que puede considerarse como la primera ciencia empírica de la Antigüedad; la arquitectura, por su imitación de la anterior (explicada en el Párrafo 52). Es preciso recordar el carácter simbólico, más que exacto, de la geometría en la arquitectura antigua; pueden aplicarse a ésta las palabras de Platón en el “Timeo”, referentes a los átomos del fuego y del aire, en las que aparece claro que para Platón una pirámide equivalía a cualquier otra, aunque las bases fuesen triángulos en un caso, y cuadrados en otro. Lo que valía era el concepto expresado por la palabra “pirámide”; este sentido laxo de la

geometría puede explicar las proporciones de los templos griegos pre-euclidianos y la mentalidad de sus autores.

La aptitud para la geometría se manifiesta como un deseo de ordenación sencilla que actúa en la mente de los pintores y escultores, además de los arquitectos; en la obra realizada, sin embargo, no se cumple en general este deseo. Ya se trató en el Párrafo 52 de la discordancia entre las teorías clásicas sobre las proporciones ideales del cuerpo humano, y las proporciones medidas realmente en las esculturas de la época. Es posible, como se indica en dicho Párrafo, que los artistas hayan modificado las proporciones ideales teniendo en cuenta las deformaciones que se producen en la percepción. Sea consciente o inconsciente esta modificación, el hecho de hacerla supone una aptitud mental muy afinada para la “geometría sensible” que preconizaba Eugenio d’Ors.

Es el mismo caso que se observa en la arquitectura euclidiana que expone Vitruvio, si bien éste expone las “correcciones visuales” que deben hacerse en los esquemas ideales.

2. La aptitud técnica es menos importante que la aptitud mental, pues si el verdadero artista no la posee, puede aprenderla si su espíritu la necesita; el aprendizaje de la técnica del oficio se ha practicado en todos los tiempos, pero no debe confundirse el oficio, capacidad en parte cerebral y manual, con la aptitud creadora. Esta no se enseña, aunque puede ser despertada por muchos medios; la sentencia “el artista nace, no se hace”, es una verdad a medias. El propio aprendizaje puede suscitar en la mente sentimientos en los que no había pensado antes el artista creador.

Miguel Angel rechazó, en principio, el encargo de pintar la Capilla Sixtina, alegando que no era pintor; pero aprendió, no se sabe con cuanto esfuerzo, la técnica del fresco, y con ella expresó lo mucho que tenía que decir además de lo que había podido manifestar en la escultura. Unamuno no poseía la aptitud propia de la poesía; la dureza y el extraño ritmo de sus versos lo demuestran. Pero con ellos pudo expresar los sentimientos íntimos que no podía decir la prosa, y su obra resultó ser, en fin, una de las creaciones poéticas más altas de nuestro tiempo.

Los ejemplos pueden multiplicarse, y sirven para demostrar que la aptitud mental encuentra casi siempre la aptitud técnica, o sea el conocimiento práctico del oficio que necesita para manifestarse. Lo contrario no suele ocurrir: el puro oficio no hace verdaderas creaciones; únicamente puede provocarlas indirectamente, despertando facultades mentales que el artista posee previamente, pero sin conocerlas o sin saber sus posibilidades artísticas; más claramente, sin saber que existía un camino para pasar desde la operación mental hasta la fabricación de un objeto material que representase a aquella.

3. Consecuencia de lo anterior es que la aptitud técnica se aprende, y que por tanto, puede y debe enseñarse. Con esto no se forman artistas, pero se ayuda a los que poseen la aptitud mental. Muchas veces el que enseña comete el error de creer que puede formar artistas creadores; este fue el caso de Mengs, al que se alude en el Párrafo 69, 7.

Repetido este error en las Academias de casi toda Europa, a partir del siglo XVIII, produjo el descrédito de éstas en los tiempos siguientes y hasta nuestros días; sin embargo, la enseñanza académica era buena si los que la recibían eran Goya o Picasso, pero los mediocres se sentían defraudados porque pedían a la enseñanza lo que no podía darles; veían estos últimos que sus obras resultaban academicistas, no académicas, y así lo piensa también el público. Tales obras no expresan un espíritu creador propio, pues sus autores no lo poseían, ni tampoco comprendían el espíritu de la Academia; ésta sí que lo poseía en su esfuerzo extraviado por hacer racional la creación artística, sin tener en cuenta sus elementos irracionales.

Distinto del academicismo dieciochesco es el caso del manierismo, a la “manera” de Miguel Ángel. No hubo aquí enseñanza organizada, sino imitación libre del gran maestro; si el resultado fue en muchos casos la producción de obras mediocres, también fue, a través de un periodo de simples exageraciones de lo que se imitaba, el origen de obras maestras de un nuevo estilo que no está lejos del surrealismo. En este estilo, la técnica está dominada por el artista en grado extremo; se alcanza el “virtuosismo” en todas las artes, desde la poesía de Marini hasta la arquitectura de Giulio Romano, Buontalenti, y los Zuccari (94). La técnica pura, desarrollada racionalmente y separada del sentimiento de la realidad por el “virtuoso” manierista, alcanza cumbres que el propio Miguel Ángel no desdeña, al menos de palabra; así puede leerse, en los “Diálogos” de Francisco de Holanda, la opinión favorable del gran maestro a las más extrañas fantasías, algunas de las cuales son parecidas a lo que practicó el modernismo de finales del siglo pasado.

El “virtuosismo”, aislado de la vida y convertido en simple especulación intelectual y habilidad técnica, acaba en su propia destrucción; en su lugar viene la vuelta al sentimiento creador, libre de las reglas del juego manierista, y en consecuencia aparece uno de los barrocos que describe Eugenio d’Ors: en el caso del manierismo del Siglo XVI, a su final sucede el Barroco por antonomasia.

4. Simplificando mucho la historia de los hechos estéticos, puede establecerse que hay épocas en que domina la aptitud mental creadora en la colectividad de los artistas, y otras épocas en que se perfecciona la actitud técnica, el virtuosismo. Del examen de los hechos estéticos a que se refiere el Capítulo IV, puede deducirse que la aptitud creadora fue un rasgo común entre los artistas desde fines del Siglo XIX hasta los años treinta del XX, y que ahora, en el cuarto final de este siglo, domina la aptitud técnica; en nuestra época se perfeccionan de un modo manierista las verdaderas creaciones que se hicieron en aquella época anterior. Por ejemplo el informalismo actual de Pollock y mucho de Pop-Art, son simples continuaciones de las abstracciones informales de principios del siglo y de los “Readymade” de los antiguos dadaístas.

El fenómeno tiene un notable antecedente en la evolución, desarrollada principalmente en Italia, desde la época creadora de fines del Siglo XV y principio del XVI, hasta el manierismo dominante en la segunda mitad de este siglo. La primera es la época de Leonardo, Miguel Ángel, Bramante y Rafael, y la segunda es el tiempo de los Carracci, Vignola, y de los pintores y escultores italianos que trabajaron en El Escorial.

La misma alternancia de épocas de aptitud creadora y épocas de aptitud técnica puede observarse, en general, a lo largo de toda la historia del arte. El hecho es notable, pues afecta a la casi totalidad de los artistas de cada época; parece que las mentes individuales no actúan con entera libertad, sino que están sometidas a un secreto acuerdo colectivo, que unas veces les permite crear, y otras les obliga a trabajar sobre lo creado por otros anteriores; rara vez por otros contemporáneos.

## 72 – ÉPOCAS HISTÓRICAS Y APTITUDES ARTÍSTICAS

De lo antes expuesto se deduce que la aptitud mental creadora tiene una limitación más que añadir a las citadas a lo largo de esta obra: hay épocas en las que no se puede crear, de modo que el artista ha de limitarse a perfeccionar, si puede decirse así, las creaciones auténticas anteriores. En las épocas creadoras, los artistas viven en la realidad del mundo; están abiertos a



la vida de su tiempo en todas sus manifestaciones espirituales y materiales, individuales y sociales, estéticas y científicas. Las tradiciones y las novedades de todos los campos de la actividad humana son integradas por los artistas, los cuales, como buenos observadores, aunque a veces no tengan conciencia de serlo, expresan en sus obras todos estos fenómenos con una intuición más vital que científica, con un modo más sintético que analítico; incluso se adelantan con sus intuiciones a los movimientos científicos, técnicos y sociales de su tiempo. Las dos épocas de creación antes citadas, alrededor del año 1500 la primera, y alrededor de 1900 la segunda, pueden servir de ejemplos.

En contraste con estas épocas, pueden parecer decadentes las que suelen sucederlas, en las que los artistas se dedican al tratamiento técnico, virtuosista, de las creaciones anteriores; la exégesis y el análisis de éstas les sirven de inspiración por regla general, como lo hicieron los manieristas del Siglo XVI respecto de Miguel Ángel, y muchos artistas actuales respecto del arte del primer tercio de nuestro siglo. Sin embargo, como ya se hizo notar, también los manierismos producen verdaderas creaciones, aunque de otro carácter.

Estudiando estas últimas, se puede aventurar la idea de que sus autores poseen tanta aptitud mental para la creación como sus modelos. Palladio, por ejemplo, es un manierista respecto de Bramante, lo que no impide que sea uno de los mayores arquitectos creadores de todos los tiempos.

El fenómeno puede explicarse de dos modos: el primero se refiere a la relación del artista con su mundo, y el segundo es intrínseco al artista. En el primero se observa que la sociedad ha seguido el mismo camino que se atribuye al artista, o sea que se ha hecho manierista y ha convertido en reglas fijas de vida, en protocolo y en rituales cívicos, lo que fue cambio vital espontáneo durante la época de creación. En el manierismo de la segunda mitad del Siglo XVI el protocolo fue la rigidez jerárquica y uniformada de la vida social y de sus ideas y creencias; en el manierismo actual es la uniformidad del materialismo práctico dominante, y la aún mayor uniformidad de las varias anarquías que se le oponen; los artistas expresan ambos igualitarismos con obras tendentes a la monotonía, tanto si pertenecen a la sociedad “establecida” como si son adeptos de la anarquía. El lema de los estudiantes de París sublevados en mayo de 1968, “la imaginación al poder”, expresaba que se daban cuenta del estancamiento de ambas tendencias, pero no proponían ninguna solución nueva y viva, porque ellos mismos carecían de imaginación. En el campo del arte, estaban tan hartos de las geometrificaciones como de los informalismos, ambos considerados por ellos como academicistas, pero no encontraron ninguna nueva forma artística que reflejase sus deseos de un “algo” que ignoraban.

Este modo de explicar el manierismo identifica la escasa aptitud creadora de los artistas con la de las gentes de su tiempo, y conduce a considerar la aptitud técnica como el ideal de las realizaciones artísticas y sociales en determinados períodos; ésto sucede, en efecto, en nuestro tiempo, donde las obras de arte técnicamente perfectas son comprendidas por el público en cuanto tales obras técnicas; queda la duda de que lo sean en cuanto a su sentido profundo, si es que lo tienen.

El segundo modo de estudiar el fenómeno manierista se dirige a la interioridad del artista. En principio, sorprende el hecho de que, en algunos tiempos, los artistas pierdan la aptitud de crear, como si todos formasen una masa gregaria; esta hipótesis es contraria a todo lo que se sabe y se supone sobre la libertad creadora del artista y la fiera defensa de su individualidad de que hace gala, y que siempre le ha caracterizado. Penetrando más en el tema, y después de comprobar que el hecho, aunque extraño, ha ocurrido muchas veces a lo largo de la historia, se comprueba que la causa ha podido ser la separación entre el arte y la realidad, o sea entre el Sentimiento y la vida.

La culpa de la separación se debería a la forma de esta vida, que en sus varias manifestaciones, intelectuales, públicas, y de cualquier otra manera, no fuese apta para provocar sentimientos en el artista ni para enlazarse con los que tenga. La falsa vida materialista y burocrática de hoy no es, indudablemente, adecuada para compenetrarse con la vida del Sentimiento, ni aún en sus formas de rebeldía, también gregarias en la actualidad. No es extraño que el artista huya ahora de esta realidad que le rodea, en cuanto que es un ser social, y que se refugie en su interior, donde no encuentra otra cosa que el recuerdo de las verdaderas obras de arte que hicieron sus antecesores de la época más vital de principios del siglo; el mundo exterior a su subjetividad no le ofrece motivos, para sus sensaciones íntimas, que no hayan sido ya expresadas formalmente por aquellos antecesores.

En consecuencia el artista considera estas expresiones formales como unas realidades vivas, más importantes para su Sentimiento que la realidad gris y agria que le rodea; las estudia tal como son en sí, dejando aparte lo que fueron respecto de la vida de su tiempo; las convierte en cabezas de escuelas y de estilos, y con ello forma un “escolasticismo”, en el sentido peyorativo de la palabra, pero no siempre; a veces, surge un “escolasticismo” creador, un buen estilo manierista. Tanto en un caso como en el otro, el espíritu de escuela implica un estudio serio del modelo en cuanto tiene de técnica, y por tanto conduce al perfeccionamiento de ésta. El proceso de refinamiento técnico es inacabable, y llega a ser un fin en sí, olvidando lo que tuvo de medio para un fin en su origen. La escuela se convierte en un mundo cerrado e independiente de la vida que fluye en torno; ésto se observa fácilmente en la arquitectura que ahora pretende ser social, pero que en realidad se va encerrando en un formalismo alejado de las necesidades apremiantes de la realidad: pueden servir de ejemplo las teorías, excelentes por otra parte, de Rogers, Banham, Friedman, Giedion, Rossi, Tafuri, Wogenscky, Venturi, y otros.

Algo parecido sucede en todas las artes. La aptitud técnica desarrollada en cada escuela produce su expresión mediante un idiolecto, tanto más incomprensible para las gentes cuanto más perfecto es el desarrollo interno del sistema. El problema de la comunicación aparece como consecuencia, y se plantea ahora de modo distinto a como se planteaba en la época creadora; en aquel tiempo, el público no entendía tampoco el cubismo o el arte abstracto, por ejemplo, pero los artistas desafiaban la incomprensión, y hasta la provocaban con sus obras y sus manifestos (Marinetti, Kandinsky, Tzara). Su conducta se calificaría hoy como antisocial; los artistas actuales quieren, por el contrario, que su arte sea para el pueblo, y para conseguirlo intentan la comunicación de un modo tan técnico como su propio idiolecto; es decir, hacen de la comunicación otra nueva forma de arte manierista.

## 73 – LA MENTE DEL ARTISTA Y LA REALIDAD DEL MUNDO

1. En la Tercera Parte se trató de algunos aspectos de la percepción que tienen importancia en la acción artística; aquí se estudiarán los caminos de ida que sigue la realidad exterior para actuar en la mente, y los caminos de vuelta que desde ésta conducen al exterior para enriquecer el mundo con una creación artística nueva.

“Nada hay en el intelecto que no haya estado antes en los sentidos”, se dice desde Aristóteles, pero antes Platón había puesto en boca de Sócrates estas palabras: “¿La vista y el oído aportan alguna verdad al hombre, o bien, como los poetas cantan siempre, nosotros no vemos ni oímos cosa alguna con exactitud?. Pero si estos dos sentidos corporales no son exactos ni claros, mucho menos pueden serlo los otros; son muy inferiores a aquellos” (Fedón). Reuniendo am-

bas opiniones, puede deducirse que la mente, y con especial importancia la del artista, sólo puede poseer un conocimiento imperfecto de las formas visibles y audibles del mundo real, y que lo mismo ocurrirá con la percepción de la obra de arte por el espectador; con todo, y puesto que el único camino entre la realidad del mundo y la mente pasa a través de los sentidos, habrá que resignarse a la percepción deformada de la realidad exterior que impone la imperfección sensorial, tanto en los artistas como en los espectadores.

Que los sentidos engañan se comprueba fácilmente; es un tema tratado en Párrafos anteriores. Los artistas desde la Antigüedad, lo saben, y cultivan sus aptitudes técnicas para corregir los defectos de la percepción visual mediante deformaciones voluntarias, que oponiéndose a la deformación que sufrirá la obra en su percepción a través de los ojos del espectador, lleve a la mente de éste la imagen ideal que aquel había concebido, aunque también a través de datos inexactos.

2. La percepción de la realidad exterior que llega a la mente se efectúa en dos etapas: la primera es el paso a través de los órganos de los sentidos, y la segunda es su composición en el cerebro. Tanto aquellos como éste se han ido conformando físicamente desde antes del nacimiento, desde el momento de la concepción, por causas hereditarias en primer lugar, y por el uso que se ha hecho de ellos en segundo lugar; esto último puede designarse como la influencia de la cultura vigente en el medio en que se desarrolla la vida del artista.

Las estructuras materiales de los órganos de los sentidos y del cerebro, formadas por la herencia física y por la cultura, no determinan la forma del pensamiento y su expresión artística en la mente, pero facilitan algunas tendencias en detrimento de otras. En efecto, y si se concreta el estudio a los pintores, aquellos que por herencia de antepasados inclinados hacia la abstracción geométrica, y que por la educación recibida se inclinan a ver la realidad como líneas, irán conformando hábitos físicos en los sentidos y en el cerebro que facilitarán una aptitud para expresarse por medio del dibujo, mejor que por el color; sus ojos y su cerebro se irían conformando para ver más las separaciones lineales, abstracciones por tanto, entre los distintos colores, que la realidad inmediata de estos mismos colores; en el cerebro se formaría una configuración de neuronas, sinapsis y acciones electroquímicas, que sería el instrumento apto para obtener las líneas que la mente del artista considera como imágenes primarias del espectáculo de la realidad exterior. Las líneas, es preciso recordarlo, no existen en este espectáculo de un modo directo, pues lo que se ve es solamente diferencias de colores y de luces, como querían los impresionistas; las líneas que se ven en la Cueva de Altamira, por ejemplo, pueden considerarse como las primeras abstracciones científicas que hizo el hombre.

Las estructuras materiales establecidas por el uso en los órganos de los sentidos y en el cerebro no determinan de ninguna manera la actuación de la mente, que es libre para elegir entre el dibujo y el color, pero si esta estructura está configurada como se ha dicho, se inclinará por comodidad hacia el dibujo, pues posee el instrumento material adecuado para éste. Es el caso de la pintura de Miguel Angel, dibujante ante todo y pobre colorista<sup>9</sup>; pero Goya por el contrario, primero un pintor normal y después el dibujante y grabador extraordinario de todos conocido, vuelve al color en sus últimas pinturas, y en una de ellas, "La lechera de Burdeos", supera en cuanto colorista todo lo que había realizado en su ya larga vida; su tópica rebeldía men-

---

<sup>9</sup> Después de la restauración del techo de la Capilla Sixtina es muy probable que el autor hubiera matizado esta expresión. Habiéndose recuperado una vivacidad de color antes insospechada, queda sin embargo en pie el argumento aducido por L. Moya, pues —también en la aplicación del color— Miguel Angel define, delimitando claramente los contornos, haciendo resaltar con él la precisión de su dibujo, que es el predominante.

tal se manifiesta en contra de las determinaciones físicas que pudiera imponer, o al menos condicionar, la estructura sensorial adquirida en aquella gran época de expresión lineal.

Salvo raros casos como éste de Goya, los órganos de los sentidos y el cerebro se han formado y deformado en el artista mediante la herencia, la cultura y el hábito de emplearlos con fines determinados, limitando por consiguiente sus posibilidades. Ya se ha indicado que hay pintores que ven la línea y son insensibles al color; con más generalidad puede observarse que muchos artistas plásticos no llegan a percibir la música, y que muchos músicos se muestran indiferentes ante las obras de los pintores y escultores. En cambio los arquitectos, también artistas plásticos, suelen ser aficionados a la música, y más aún los matemáticos y los físicos; mucho se habla, peyorativamente, del “violín de Ingres”, pero el violinista Einstein y el pianista Heisenberg fueron considerados como excelentes ejecutantes. Es posible que la configuración sensorial de los arquitectos, artistas abstractos por la condición de su oficio, y la de los matemáticos y físicos, más abstractos aún, tenga afinidad con la de los músicos; en especial, con aquellos que como Bach, no emplean temas imitativos en sus obras. No en vano se incluyó la Música en el “Cuadrivio”, junto con la Aritmética, la Geometría y la Astronomía, o sea, como una parte de las matemáticas.

3. La facilidad y las limitaciones con que el cerebro, los sentidos, y también las manos, condicionan el trabajo del intelecto creador del artista, no determinan su actividad más que en casos de extrema pereza mental. En estos casos, la obra de arte está en peligro de caer en la artesanía de repetición, que no debe confundirse con la artesanía creadora. El artista crea igualmente a favor y en contra de sus aptitudes corporales.

Para el artista, en efecto, la realidad primaria es su propia mente. La realidad del mundo es percibida de un modo más o menos verdadero, como se dice en el “Fedón”, pero en todo caso es un material útil para el trabajo creador. El principio de la creación artística es, o parece ser, según se observa en muchos artistas, un impulso primitivo inconsciente ajeno a toda consideración racional o teleológica, el cual nace del centro del Yo. En este primer momento, que en realidad es el estado normal del artista con vocación, la mente es receptiva, pero no para todo lo que llega a su alcance.

Del mismo modo que una cuerda de un piano suena sin pulsar su tecla cuando en su proximidad se hace sonar el diapasón correspondiente a su nota, el Yo íntimo del artista no admite las percepciones que sean ajenas a su forma mental, pero recibe las que le son apropiadas, con el vigor y la claridad con que responde la cuerda del piano a su diapasón. La mente es selectiva en su receptividad, y sólo responde a lo que le es afín.

La afinidad de lo percibido con el Yo puede explicarse considerando la memoria como la facultad esencial de la mente del artista en el primer momento del acto creador; su memoria es un depósito de percepciones y de vivencias, estas últimas consecuencia de aquellas, que se ha ido enriqueciendo a lo largo de la vida, desde la etapa prenatal. La libertad del espíritu no queda disminuida por esta aportación constante de elementos culturales procedentes del mundo exterior, pues el hombre normal siente la “divina insatisfacción” de que trata Anthony Storr (15), como “ser” incompleto que es desde el momento de su concepción; debe irse haciendo durante todo el curso de su vida mortal, y para este trabajo se siente acuciado por la necesidad de completarse mentalmente, y también por el deseo, que puede calificarse de lúdico, de emplear al máximo su cerebro, instrumento formidable que el cuerpo tiene para el servicio del espíritu; este último, sin embargo, no llega a manejar más que una pequeña parte de aquella máquina.

El contenido de la memoria del artista convierte las percepciones y vivencias en arquetipos simbólicos, semejantes a los que Jung (14) atribuye al contenido del inconsciente colectivo, pero que

en el artista adquieren formas visibles o audibles con gran facilidad; se observa que el artista posee una comunicación fácil entre los niveles del inconsciente colectivo, del subconsciente personal, y de la conciencia; igualmente la posee entre el nivel consciente y el sobreconsciente, y aún el sobrenatural, aunque esta última comunicación sea poco frecuente en nuestros días.

Fácil es que suban al depósito de la memoria del Yo consciente las vivencias oscuras de los niveles inferiores, tales como instintos, temores, supersticiones, sadismo, aberraciones, gregarismo, vacuidad, nihilismo; más difícil es que descendan desde los niveles superiores los impulsos nobles y la aspiración a la Belleza absoluta. En todo caso, la memoria almacena símbolos dotados de forma, cada uno de los cuales resonará cuando reciba la percepción de algo exterior que le sea afín, como en el ejemplo antes mencionado del piano.

Si estas consideraciones son válidas, se sigue que la memoria es el centro de la mente del artista, y que la mente va adquiriendo una configuración propia para cada uno, según sean los contenidos que aquella memoria recibe y guarda.

Se plantea con ésto el problema de la cantidad y calidad de los símbolos, y de sus formas, convenientes para la labor creadora. Si son pocos y buenos, la selección será fácil y el resultado tendrá una elevada calidad, pero su apertura al mundo de la realidad será limitada; ésto significa que se habrá creado la obra de arte dentro de un "estilo", en el cual esta obra no representará el papel de una ruptura, sino el de una continuidad renovadora. Tal es el caso de la arquitectura del Partenón y de la escultura de Fidias; ambas proceden de repertorios mentales reducidos, pero de la más alta calidad que se conoce, y vividos por los artistas con toda la profundidad de su ser.

En nuestro tiempo se presenta el caso contrario, como se ha hecho notar en Párrafos anteriores: el exceso de información no permite la formación de un repertorio ordenado de símbolos; la memoria está desorganizada; los niveles inferiores de la mente dominan sobre los superiores; los símbolos modernos suelen ser improvisados y superficiales; producidos por la publicidad comercial y política del momento, conducen a un formalismo hueco. El resultado es la dispersión de esfuerzos y la sustitución de un lenguaje artístico por una pululación de idioletos; todo ello se ha estudiado antes en su aspecto público.

4. En los Párrafos 23, 24 y 25 se trató del conocimiento de la realidad en relación con los sentidos externos e internos. En este Párrafo 73 se pretende avanzar más en el mismo tema, estudiándolo dentro del modo de actuar del artista; ya se ha indicado que para éste la realidad primaria es su propia mente, y de qué manera se ha formado la estructura de su mente mediante la cultura y el uso habitual de los instrumentos materiales (cerebro, sentidos y manos) que tiene para su servicio en cuanto artista. La memoria es la facultad que sostiene la estructura de la mente, incluso antes de que ésta posea el depósito de formas y de vivencias a que alude el Párrafo 24; se amplía, por tanto, el papel de la memoria, considerándola como ejecutora de una actuación previa a su función de depósito, pues no almacena más que lo que quiere; existe una parte de voluntad en su actuación.

Esta acción de la voluntad puede ser subconsciente; puede obrar como acicate del "instinto de conservación" de la forma de la mente, que se ha ido construyendo a lo largo de la vida del artista, y que constituye por tanto el núcleo de una personalidad que no se quiere perder; este último "querer" es consciente, como lo demuestra la experiencia. Por ejemplo, Alvar Aalto, estando en Madrid, fue invitado a ver El Escorial por algunos arquitectos españoles, que le llevaron directamente a una terraza en la ladera del monte para que pudiera comprender el edificio en su conjunto; apenas lo vio, puso su silla de espaldas al Monasterio y se dedicó a contemplar la montaña: su estructura mental no podía resistir sin peligro la invasión de una arquitectura tan ajena a su arte. Este caso no es nada extraño entre artistas actuales; sólo una perso-

nalidad tan fuerte como Picasso fue capaz de enfrentarse con las “Meninas” y estudiarlas a fondo en sus versiones tan conocidas.

5. En el Párrafo 24 se han citado las etapas del conocimiento, tal como las expone J. García López (44): la primera es el “momento ontológico”, la sensación; la segunda es el “momento gnoseológico”, actividad frente al objeto referente a su conocimiento en cuanto tal, no en sí mismo: todavía sin subjetivizarlo; los “sentidos internos” (imaginación, memoria, estimativa) crean la imagen interior. En el caso del artista es preciso añadir otra etapa, que es el conocimiento de la obra que ha hecho; más bien debe decirse que se trata de los aspectos sucesivos de la obra que está haciendo, cada uno de los cuales es una realidad objetiva respecto del autor, pues es un objeto exterior a su subjetividad; sobre cada uno de estos objetos sucesivos actúa de un modo subjetivo para crear la siguiente etapa. La observación del modo de trabajar de los artistas confirma lo dicho, y permite conocer la actuación de los “sentidos internos”.

Ya se ha tratado del papel fundamental que desempeña la memoria. Ésta provee de un repertorio de modelos formales a la imaginación, modelos que son como los elementos del lenguaje que ha de manejar el artista; el cual los combina y compone en una síntesis, guiado por su voluntad de conservar y expresar más el Sentimiento que la razón de su forma mental, como se ha explicado antes. La voluntad de incluir y de excluir actúa sobre la estimativa para configurar por selección la imagen de lo que será la obra de arte, aunque en este momento inicial no suele tener el artista una idea clara de su propósito. No son frecuentes casos de creación repentina, “in mente” de una obra completa, como los que se cuentan de Mozart.

El conjunto de estas operaciones mentales puede resumirse de este modo:

a) El artista forma su mente a lo largo de su existencia por las aportaciones exteriores que recibe sucesivamente, o sea lo que para simplificar puede llamarse “cultura”, mediante los sentidos y el cerebro. El cuerpo en cuanto sistema sensorial es el enlace entre la realidad del mundo y el alma individual.

b) La transmisión de la realidad exterior al interior de la mente está condicionada, en principio, por la calidad de los sentidos y del cerebro, la cual depende de la herencia y de las circunstancias físicas de su desarrollo a lo largo del crecimiento corporal del individuo.

c) Paralelo al crecimiento corporal es el crecimiento cultural, que empieza en la pequeña mente en blanco del ser individual recién concebido, y la va enriqueciendo a lo largo de las etapas sucesivas de su vida. El tesoro cultural está más o menos ordenado según sean las circunstancias que han regido su acumulación: una educación sólo informativa produce un orden en el depósito de los conocimientos, y de este orden resultará espontáneamente un sistema naturalista de valores, erróneo casi siempre; será perfeccionado y transformado por la misma educación cuando ésta transmita no sólo información, sino también un concepto del mundo que lo ordene de un modo trascendente como un camino desde las cosas hacia Dios. Faltando esta trascendencia, la mente queda incompleta, tanto por falta de un sistema ordenado de valores como por olvido de la Realidad total.

d) Para el artista, la realidad primaria suele ser su propia mente, su Yo. El artista normal es egocéntrico; transforma las percepciones en símbolos propios, y valora estos símbolos como realidades. En consecuencia, construye otras realidades nuevas que son las obras de arte, en las que se expresa él mismo por encima de las realidades materiales o ideales que perciben los otros, las gentes.

e) Las etapas del conocimiento, la ontológica y la gnoseológica, se funden en la mente del artista mediante el poder del Sentimiento, que elimina las partes de sensación y de conocimiento que no convienen a su ciego impulso creativo; combina éste lo que queda después de la eliminación, con aquellos símbolos, que entre otros que guarda su memoria, estima como adecuados para su propósito de crear una imagen. La fusión de todos estos elementos es la intuición, “percepción clara, íntima, instantánea de una idea o una verdad, tal como si se tuviera a la vista”, según el Diccionario de la Real Academia.

f) Sobre la intuición del artista actúan la voluntad del Yo como afirmación de la propia personalidad, y el Sentimiento como raíz de su libertad creadora enfrentada al racionalismo vulgar y a la sensiblería de la sociedad. La razón y su cualidad analítica tienen poca intervención en este acto de carácter sintético; la tienen, por el contrario, los instintos subconscientes de afirmación de la personalidad y de juego, propios de la infancia y conservados por los artistas en mayor grado que por la gente en general; la creación artística, por penosa que sea, tiene su parte lúdica, tanto mayor cuanto más libre es.

g) En este acto mental ha podido intervenir también, de modo inconsciente y quizá por rutina, la aptitud adquirida por el cerebro y la mano para convertir la idea en objeto material. Hay influido o no la aptitud en ese primer momento, en los sucesivos pasos del trabajo interviene de un modo importante, como ya se ha explicado antes, y su intervención puede facilitar o hacer difícil la ejecución de la obra; puede hacerla difícil, pero no imposible, pues muy pocos artistas habrán dejado de expresar lo que quieren por causa de sus condiciones corporales desfavorables a esa expresión.

h) Al trabajo mental sigue la ejecución material de la obra de arte, objeto físico que ha de hacerse fuera de la mente y dentro de la realidad del mundo. Por tanto, está sujeto a las leyes físicas de la materia, regidas por la razón. Aquí puede presentarse un conflicto entre el Sentimiento y la razón, que obliga, a veces, a modificar lo que se concibió sin contar con esta última; pero también puede suceder lo contrario, o sea que el artista no modifique su idea, sino que invente una nueva manera de aplicar las leyes físicas de modo que convengan a aquélla; una invención de este género es el estilo gótico, tanto en las estructuras arquitectónicas como en la química de las vidrieras.

i) La obra en curso de ejecución es, en cada etapa, un objeto del mundo exterior que el artista somete al proceso del conocimiento normal. Si el amor a lo hecho no ciega al autor, será para éste una forma, en cuanto objeto de conocimiento, tan objetiva como cualquiera otra del mundo real; pero se comportará respecto de este objeto con más actividad posesiva de la que es normal entre la gente. El conocimiento de una cosa es un modo de absorción que se ejerce para satisfacer la tan humana “hambre de realidades”, y si el sujeto de este acto es el artista y la cosa es una obra en marcha, la absorción objetiva de ésta es una parte de la actividad creadora imaginativa, puesto que en el mismo acto lo recién conocido es insertado en el esquema mental de la obra en curso. Esta inserción puede efectuarse de tres maneras: sea llenando los vacíos que puede tener este esquema, sea añadiendo algo que no estaba previsto, sea desbordándolo hasta tal extremo que lo destruya y obligue a crear otro esquema diferente.

j) Las tres maneras indicadas pueden observarse en el modo de trabajar los artistas actuales. La primera puede calificarse de “tranquila”: lo hecho completa lo pensado de un modo natural, como si la obra premiase al autor llevando a su mente más de lo que había puesto, y otorgándole con ello nuevos temas para la siguiente etapa. La segunda manera produce una “exal-

tación”, pues revela algo importante que sólo puede pasar a la mente mediante la percepción de lo que han hecho las manos, sin que éstas hayan obrado fuera de las órdenes recibidas de aquella. La última es el “renacimiento” tras la muerte de una idea, trance penoso pero ilusionado.

## 74 – RITUALES DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA: CULTURA Y CULTO

“Siguiendo la afinidad de las palabras Cultura y Culto, percibí este rasgo común: que en el hombre culto, como en el hombre piadoso, la forma exterior regula los pensamientos” (95). Estas palabras de Alain (1868-1951) en sus “Propos sur l’Esthétique”, escritos entre 1921 y 1923, siguen vigentes hoy, incluso para los artistas de la creación anárquica y espontánea. Existe un ritual en los actos Pop o Rock, tan rígido como el de las ceremonias religiosas o civiles; tal es su aspecto externo, que pasa a ser interno en la mente de los participantes de estos actos y condiciona su pensamiento, y como consecuencia, su comportamiento.

El acto público sugestióna a las masas, y no menos a los grupos pequeños y escogidos, pero también un acto exterior individual suele regular el pensamiento del artista. Necesita éste un ambiente adecuado, y a veces hasta un vestido especial, para ejercer su capacidad creadora. Es conocido el caso de Maquiavelo, desterrado en una aldea, encerrándose solitario al anochecer, en su habitación, para leer y escribir, pero revistiendo antes su ropón de Secretario de la Signoria florentina. Goethe, con su traje de la Corte de Weimar, escribía de pie en un pupitre alto. Igualmente son conocidos los rituales de Rossini y de Wagner en sus horas de trabajo; rituales secretos, pues estaban sólo en una habitación especial que también formaba parte de la ceremonia. En Madrid se veía a Antonio Machado, Enrique Jardiel Poncela y Cesar González Ruano escribiendo en Cafés bulliciosos, prefiriendo estos lugares a los despachos que tenían en sus casas. El pintor Solana no quería un estudio como los que tenían otros pintores; escogía una habitación, llena de objetos viejos y extraños, en uno de los pisos grandes y oscuros que le gustaban para vivir, con lo cual se creaba una conformidad entre el ambiente y su pintura; Ignacio Zuloaga, por el contrario, quería estudios muy luminosos para realizar sus visiones de la España negra. El ambiente que se hizo Ramón Gómez de la Serna y su horario de trabajo son conocidos; muchos más casos podrían mencionarse, pero con éstos se comprueba la existencia de una costumbre muy extendida entre los artistas.

Se presenta el problema del motivo de este proceder. Puede obedecer a dos causas: la primera, la más banal, se da en el caso de Solana, cuya obra recuerda el ambiente en que ha sido pintada; la segunda sería la necesidad de sentir a su alrededor la realidad de la vida natural o humana en el momento creador. No es posible, en efecto, imaginar a Antonio Machado encerrado en un despacho para hacer su trabajo poético, como lo haría un matemático o un filósofo; había de hacer su obra en medio del campo o en medio de la gente, aunque luego escribiese materialmente en un lugar recogido lo que ya había concebido antes por entero, incluidas las palabras del verso (ésto es muy importante para comprenderle).

En ambos casos se presenta igualmente la realidad exterior, recordada en el primero y vivida en el segundo; también, el peso del trabajo artístico sobre la idea: “El gran secreto de las artes, y también el más escondido, es que el hombre no inventa más que cuando hace, y cuando percibe lo que hace”, dice Alain en su obra citada. En la misma obra insiste en esta idea: “Al contrario, los que llevan un gran proyecto solamente en su ensueño, y esperan terminarlo solamente en su pen-



samiento, no hacen jamás nada. El escritor está sometido también a esta ley de no inventar más que lo que escribe; cuando lo que ha escrito adquiere el valor de objeto, se ve llevado a seguir escribiendo más cosas”. “El verdadero poeta es el que encuentra la idea cuando forja el verso” (95).

Estas citas de Alain, que amplían lo expuesto en el Párrafo 54 y en otros lugares de este Libro, pueden ayudar a la comprensión del hecho de los rituales practicados por muchos artistas, pues explican la ligazón entre los trabajos mental y material que juntos componen el acto de creación, y con ellos enlazan este segundo trabajo, el material, con el ámbito ritual en que se realiza.

Este ámbito se compone de objetos, y también es un objeto la obra que está realizando el artista. Todo ello es una realidad exterior a la mente del artista; también lo son su cerebro y su mano, así como sus medios expresivos: palabras, colores, sonidos, geometría, y cuantas ayudas y estorbos presenta el mundo objetivo a la intimidad del artista. Procura éste tener ayudas y eliminar estorbos; ya se indicó que la conformación del cerebro y de la mano, producida por el hábito de obligar a estos instrumentos a trabajar de un modo dictado por la mente, facilita la expresión del trabajo de esta última.

Igualmente lo facilita la selección de los elementos citados del mundo objetivo, selección que llega a ser rutinaria a lo largo de la vida, y a efectuarse, por tanto, fuera de la conciencia del artista: “repetición, sustancia de la dicha”, dice el verso de Unamuno; la dicha, y con ella la ayuda a la creación, procede de esta repetición rutinaria de las partes elegidas de la realidad material del mundo exterior y del cuerpo del propio artista, que a juicio de éste convienen a la acción de su mente.

Las rutinas forman el ritual que acoge al artista y le hace sentirse cómodo en cuanto tal artista, pues libera a la mente de preocupaciones; la más importante, de la necesidad de optar entre las varias circunstancias que se le pudieran presentar en cada caso como marco de su tarea. Un ritual repetido es un acto automático inconsciente, que al no entrar en la conciencia no distrae del trabajo mental. En estos casos, el ritual suprime estorbos.

En otras ocasiones, el ritual actúa de un modo positivo como una ayuda. En varios de los ejemplos anteriores se observa esta intención en el artista: ya se ha dicho donde pintaba Solana; cabe recordar que la alegre claridad de la música de Rossini está de acuerdo con el salón grande y luminoso donde componía y donde dormía, teniendo el piano, la mesa con tinteros de colores, y la cama, como elementos principales; la suntuosa grandeza de la música de Wagner se acompasaba con el lujo solemne de los salones donde gustaba trabajar, y en especial con el del Palacio Loredan de Venecia que ocupó durante algún tiempo. Cuando el artista se encierra en el recinto consagrado a la creación, recinto que puede ser el campo abierto, la percepción visual del ambiente actúa en su subconsciente y la ayuda a repetir actitudes y gestos, probablemente rituales, inventados por él o imitados de algún otro artista; para el artista plástico, la música es frecuentemente el complemento indispensable del ambiente.

El conjunto formado por el ámbito físico visible y audible, el horario elegido para el trabajo, y las actitudes corporales repetidas, puede parecer un ritual supersticioso; en realidad no lo es puesto que ayuda al artista, sea liberándole de preocupaciones ajenas a las ocasionadas por su trabajo, sea facilitando éste mediante la formación de un “estado de ánimo” que pone en movimiento automáticamente, o poco menos, el proceso creador. El ritual, en conclusión, defiende al artista del desorden del mundo, tal como lo hacían las prácticas mágicas de los pueblos primitivos.



## CAPITULO XX

### *RECAPITULACIÓN*

#### 75. LA SOLEDAD DEL ARTISTA

En los Capítulos XVIII y XIX se ha intentado exponer el conjunto de operaciones mentales y físicas que producen la creación artística, así como los intercambios de ideas entre el artista, suma de espíritu y cuerpo, y el mundo de la realidad exterior a su intimidad mental; estos intercambios aparecen en todas las etapas del camino que lleva desde la primera intuición hasta la terminación material de la obra.

Cada etapa puede tener uno de los siguientes aspectos: 1º. Creación casi racional, como consecuencia de las condiciones que impone la realidad exterior (el encargo, la economía, la finalidad social); 2º. Creación automática producida por los hábitos del cerebro y de la mano, adquiridos en la práctica del oficio; 3º. Creación libre, obra del espíritu.

Esta última no falta en quienes trabajan de un modo verdaderamente humano, sean artistas, científicos, técnicos, artesanos, o trabajadores de cualquier otra profesión. Pueden no darse cuenta de que su actuación es libre, por creer que está determinada racionalmente por su circunstancia, pero desde el momento en que deban optar entre diversas soluciones, propias o ajenas, realizarán un acto libre de creación.

En la frase anterior se califica el acto de optar como acto de creación. Habitualmente se considera que la imaginación, potencia de intuir imágenes, es la verdadera acción creadora; pero en realidad, esta potencia se ejerce como una opción, generalmente inconsciente, entre las numerosas imágenes que guarda el depósito de la memoria más íntima del Yo. Nadie puede evitar que su memoria esté cargada de imágenes, de ideas-formas; la intuición percibe, adivina o comprende la idea conveniente en su momento, y esta idea puede ser una de las contenidas en la memoria, o la misma modificada, o la suma de varias. La creación "ex-nihilo" no se ha podido observar en la historia del arte; una escuela tan nueva como es el cubismo del principio de este siglo tiene una genealogía clara: impresionismo, Cézanne, arte negro, "las señoritas de Aviñón", cubismo; los precedentes de Le Corbusier fueron explicados por él mismo en su "Vers une Architecture".

El momento de intuición, de opción creadora, es el ámbito en que el artista se siente verdaderamente libre y sólo, con una responsabilidad que no puede compartir con nadie, aunque esté rodeado de gente. Ha recibido una incitación desde el exterior o de su propio interior. En el primer caso, la incitación ha podido ser un encargo, o la observación de un hecho, o alguna idea

escuchada o leída. En el segundo caso, la incitación procede de una meditación sobre sus propios pensamientos, objetivados al contemplarlos a distancia, desde una intimidad más profunda aún que aquella en que se han producido; es como un desdoblamiento de la intimidad, que permite contemplar la propia alma desde su hondón: se ve el Yo normal desde el más secreto Super-Yo, o desde el Yo-instintivo.

En el caso mencionado de la incitación recibida del exterior, puede suponerse que su percepción es racional en parte. Si es un encargo, éste tendrá una forma verbal, y por tanto, conceptual; esta forma no excluye la posibilidad de una irracionalidad total, de fondo, o sólo parcial. Si es un hecho observado en la naturaleza o en la vida humana, el artista percibirá lo que hay de racional en las leyes físicas de aquélla y en la conducta de los individuos y de la sociedad; en los dos casos, también observará lo que hay de irracional en la aplicación de aquellas (por ejemplo, en las bellezas naturales a que se alude en la Cuarta Parte), y más aún en la conducta humana.

Esta percepción, racional e irracional a la vez, es la incitación desde el exterior arriba mencionada; por su doble carácter es del mismo género que los propios pensamientos, también racionales e irracionales, y como éstos, puede ser objeto de meditación por el Yo profundo, sea Super-Yo o Yo-instintivo; sin embargo, al proceder del exterior, la percepción habrá pasado antes por el Yo normal. En consecuencia, la verdadera intimidad se ve afectada del mismo modo por las incitaciones exteriores y las interiores; el artista no puede compartir con nadie estos momentos de intimidad en que ha de dar una respuesta a las incitaciones. La respuesta es una intuición que habrá de concretarse en una obra de arte; normalmente, la primera intuición pondrá en marcha el proceso del trabajo, pero nada más. Las etapas sucesivas que se indican al principio de este párrafo serán consecuencias de nuevas intuiciones, y por tanto, de nuevas soledades.

De los tres aspectos posibles de cada etapa, indicados al principio de este Párrafo, ha quedado sin explicación el segundo: la creación automática. Es más fácil que ésta se produzca en la intimidad, cuando el artista no puede en algunos momentos conservar la tensión creativa solitaria, que en el trabajo en equipo. En este último se sufre la coacción racionalista propia del grupo, que inhibe tanto los movimientos instintivos automáticos como las elevadas manifestaciones del espíritu, propias de la creación libre. Este inconveniente del trabajo en equipo se quiere evitar con sistemas tales como la "creática" y el modelo de Delfos, que han sido expuestos en la Sexta Parte.

El automatismo no debe ser evitado siempre, aunque en general es causa de elementos banales en la obra, tales como los rayados vulgares mencionados anteriormente en contraste con los de las planchas de Rembrandt, Piranesi y Goya; por el contrario, a veces puede producir formas inesperadas que ayuden en la marcha del trabajo, como ya se ha dicho de Picasso y Miró.

## 76. EL EGOCENTRISMO

De lo expuesto en estos últimos Capítulos puede deducirse que el egocentrismo del artista es un fenómeno natural. Puede valorarse positiva o negativamente; positivamente, cuando se estima que es lo propio de una personalidad libre e independiente que se conoce a sí misma y sabe juzgar su poder creativo y sus limitaciones; negativamente, cuando ignora su propia identidad y no sabe que la ignora, o cuando conociéndola, la valora en exceso y olvida sus limitaciones.

En todo caso, el egocentrismo es más explicable en el artista que en otras personas, aunque se trate de científicos, por ejemplo; pues éstos siempre cuentan con el apoyo obligatorio de la razón y de la tradición de los métodos de su propia ciencia. El artista también cuenta con ambas, pero no de un modo obligado ni siquiera preponderante; para él, la realidad primaria, en cuanto artista, es su propia mente, y de lo que en ella sucede sólo él es responsable. El campo de sus pensamientos puede estar sosegado normalmente, con su entendimiento, su Sentimiento y su voluntad en acuerdo equilibrado, pero cuando recibe la incitación del exterior a que se ha hecho referencia, este elemento extraño rompe el orden interior y convierte el campo de sus pensamientos en campo de batalla; la incitación lo obliga a romper su intimidad y a manifestarse en el mundo fabricando un objeto físico, la obra de arte.

El sentido de la responsabilidad aparece entonces dentro de su Yo íntimo con tanta más fuerza cuanto más importante y duradero sea el objeto que ha de hacer; es el caso del arquitecto en general. También el de algunos pintores, conocidos por sus excelentes bocetos en contraste con las obras mediocres que han resultado de ellos: en el boceto, el artista ha expresado su intimidad libremente, pero en la obra ha pesado sobre él un sentido de responsabilidad, ante la sociedad presente y futura, que ha racionalizado su trabajo a expensas de lo que había de Sentimiento en el boceto. Esta degradación verbal o conceptual del Sentimiento intuitivo fué expuesta por Antonio Machado, referida a la poesía, en su "Prólogo" tantas veces citado antes. Todo lo dicho respecto al egocentrismo del artista se refiere principalmente a la época actual. Ahora el artista se encuentra más sólo que en otros tiempos, en los que se sentía envuelto por una idea del mundo y un sentido de la vida común a las gentes de su lugar y época; al menos, así nos parece ahora. No podemos, en efecto, concebir la idea de que grandes artistas innovadores como Miguel Ángel y Goya tuvieran que elegir estilos de pensamiento y de arte entre muchos dispares y opuestos; por el contrario, éste es el caso de los de este siglo, que desde Picasso en adelante hubieron de optar, no sólo entre soluciones diferentes dentro de un estilo para cada problema sino entre estilos diferentes, como los que se reseñan en la Segunda Parte de este libro. Picasso practicó muchos de ellos; si "el estilo es el hombre", puede pensarse que la práctica picassiana de cultivar varios estilos, al principio en etapas sucesivas y después simultáneamente, fue una busca de su propia personalidad, que fue descubriendo y enriqueciendo en el camino de su larga vida. Este caso se repite en muchos de los artistas de nuestro tiempo.

Por tanto el artista actual "se ha hecho a sí mismo", en general, como hombre y como artista. Ésta es su grandeza y su castigo, su fuerza y su debilidad. De aquí proceden su soledad, su egocentrismo, su evidente orgullo. Suele sustituir el buen oficio por la habilidad técnica y la experimentación, la creación estética por la invención y la busca de la originalidad. La técnica artística especializada es típica del modo actual de trabajar, y con ella el artista se aleja de la realidad natural, tal como hicieron los manieristas del siglo XVI, y como ellos, rompe la unidad entre arte y vida; trata de restablecerla comunicándose con el pueblo mediante símbolos que resultan herméticos para éste, y por ello se ve obligado a explicarlos en sus declaraciones y manifiestos. Es una nueva forma de relación social, que no conocieron los antiguos.

No todos los artistas sufren esta ruptura de su ensimismamiento por la irrupción del mundo exterior. Otros, más racionales, estudian la realidad inmediata con sus modas de pensamiento y de arte; se someten a esta realidad en su intimidad, y renuncian a la gran unidad tradicional de la Realidad absoluta estudiada en Párrafos anteriores. No hacen el arte que quieren, sino el que se puede hacer ahora, y de este modo su mente se conserva en paz con el mundo; la irracionalidad propia de la obra de arte puede justificarse racionalmente, porque la imaginación creadora se ha sometido a la disciplina de la razón propia y de la ajena, y con ello el arte puede caer en la superficialidad de que se trató en el Párrafo 45.

## 77 – CONCLUSIONES: PERCEPCIÓN Y ACCIÓN

Las consecuencias de esta Décima Parte son, en resumen las siguientes:

1. El artista realiza su obra en una serie de etapas, cada una de las cuales se compone de un tiempo de percepción y un tiempo de acción. En algunos casos la primera etapa ha sido suficiente, pero en general, y sobre todo en la arquitectura, son necesarias varias etapas.
2. La percepción que inicia el proceso creativo en cada etapa puede referirse a objetos del mundo exterior o del interior de la mente del artista.
3. En el primer caso, los objetos pueden ser materiales, bien sean visibles o bien audibles, o pueden ser conceptuales, expresados verbalmente; el lenguaje puede expresar una idea que suscite una forma visible o audible.
4. En el segundo caso, los pensamientos del artista son objetivados por el Yo más profundo del mismo artista, y en cuanto objetos son susceptibles de percepción por este Yo profundo.
5. Tanto las percepciones de lo exterior como de lo interior están condicionadas por la forma mental pre-existente en el artista, el cual percibe sólo aquello que está conforme con sus ideas del mundo, de la vida y del arte.
6. Estas ideas son la causa del propósito artístico. El artista no puede proponerse nada ajeno a sus circunstancias de lugar y tiempo; sin embargo puede modificar esas circunstancias, suyas y de la sociedad, si posee cualidades extraordinarias.
7. El mecanismo físico de la percepción de los objetos exteriores empieza en los sentidos y se ordena en el cerebro. La percepción física tiene un carácter selectivo, debido a las condiciones naturales de estos órganos y a su adiestramiento; sólo se percibe físicamente una parte de la realidad exterior.
8. El cerebro envía a la mente la parte que ha percibido, y ésta efectúa una segunda selección, como se indica en el apartado 5. Por tanto, la mente percibe solamente una parte de la realidad exterior, y esta parte es diferente en cada artista.
9. La percepción mental es, en consecuencia, una suma de la percepción física y de la cultura, entendiendo que ésta reúne las ideas del artista sobre el mundo, la vida y el arte, con las condiciones de su entorno físico y social, y con su propia historia; todo ello condiciona y limita la percepción, como se ha indicado.
10. En nuestro tiempo son importantes las “extensiones” de los sentidos y del cerebro, conseguidas por las técnicas mecánicas, eléctricas y electrónicas; estas “extensiones” pueden cambiar la cantidad y la calidad de lo percibido.
11. Los apartados anteriores se refieren al camino de ida desde la realidad del mundo exterior o desde el interior (apartado 4), hasta la mente profunda, por medio de la percepción. El camino de vuelta es el proceso de producción de un objeto real, la obra de arte que el artista ha de entregar al mundo exterior.
12. Los pensamientos del artista mencionados en el apartado 4 son el contenido de la memoria; esta facultad es el fundamento del Yo que permanece constante a lo largo del tiempo, como fondo inmóvil de las variaciones superficiales que se suceden durante la vida.

13. La memoria se identifica con el Yo subjetivo en tres niveles: el Yo consciente, el Super-Yo sobreconsciente y el Infra-Yo subconsciente. El Yo consciente está dominado por la razón, y por ello es apto para la comunicación con el mundo exterior formado por los otros, seres racionales también.

14. El Super-Yo es ante todo la voluntad ética que debe dirigir la vida, imponiendo sus deseos lúcidos sobre las desviaciones posibles de la voluntad normal, de la razón y del sentimiento. Es el nivel superior y más noble del Yo.

15. El Infra-Yo subconsciente es el depósito de las vivencias personales íntimas, muchas de ellas olvidadas voluntariamente, y de los instintos y deseos oscuros o inconfesables. En este nivel inferior domina el Sentimiento, en una forma degenerada, sobre la razón y la voluntad.

16. El artista recibe la percepción como un estímulo a la acción; puesto que la percepción ha llegado por los sentidos y el cerebro, los cuales por pertenecer a la naturaleza poseen la racionalidad de la física, lo percibido incide en primer lugar sobre el Yo racional consciente.

17. Los tres niveles del Yo se mantienen alertados en el artista con más viveza que en las otras personas, de modo que al recibir el estímulo se presentan los contenidos de los niveles supra e infra-racionales flanqueando a la razón y alterando su supuesta seguridad.

18. El contenido infra-racional del subconsciente ofrece al Yo consciente su abundante y caótica riqueza oculta, buena y mala; junto con ella, la tentación de aceptarla totalmente para purificar y serenar el Yo total por medio de su exteriorización, al modo freudiano, en forma de obra de arte.

19. La razón debe optar entre las formas que le ofrece el subconsciente, pues algunas son convenientes; esta conveniencia puede ser superficial, para un arte de éxito inmediato, o profundo, para un arte que tiende a la Belleza absoluta.

20. En el primer caso, el artista razona fríamente durante la selección de las formas que ha de reunir en la síntesis que será su obra; el acto intuitivo consiste en el modo de componerlas. Toda la operación se hace en el nivel consciente.

21. Esta operación puede realizarla cuando ha conformado su mente de acuerdo con las condiciones aparentes del mundo exterior, mencionadas en los apartados 5 y 9, y renunciando a las pulsiones de su Yo profundo; se exceptúan los casos a que se refiere el apartado 6.

22. En el segundo caso, el arte profundo, el autor procede de modo análogo, pero con dos diferencias: elige entre las formas del subconsciente aquellas que determina el Super-Yo, y percibe las condiciones del mundo exterior en su fondo y no en la apariencia pasajera.

23. La forma mental pre-existente en el artista se compone de lo aportado por su cultura personal, parte subjetiva propia, y de los arquetipos que posee procedentes del inconsciente colectivo de la humanidad, según Jung (14); para los Padres Villalpando y del Prado, año 1605, el arquetipo de la arquitectura clásica reside en el nivel sobrenatural, como inspirado por Dios (96).

24. Los arquetipos antiguos eran símbolos universales del Sentimiento, que formaban parte de la forma mental de los artistas y de la sociedad; en la crisis actual han perdido su poder, y se están sustituyendo por otros nuevos todavía no bien definidos, que se asimilan superficialmente.

25. En épocas de vigencia de arquetipos sólidos y universales, la mente del artista encuentra en ellos una base sólida para su criterio en el acto de la opción; no necesita preocuparse por su comunicación, pues su lenguaje simbólico es entendido por la sociedad.

26. El mundo de los arquetipos es confuso en la actualidad; su comprensión por las gentes es dudosa; los medios expresivos y técnicos del artista son innumerables. El artista ha de tomar excesivo número de decisiones, y no está acostumbrado a dejarse guiar por el criterio elevado del Super-Yo.

27. En consecuencia, su Yo consciente se encuentra sólo ante tantos problemas, y puede sufrir la tentación de buscar apoyo en estilos y escuelas de moda en su momento. El individualismo excesivo y obligado puede conducirle al gregarismo.

28. Todas estas dificultades del acto intuitivo creador se presentan en cada etapa del trabajo artístico. En cada una ha de tener presente, además de lo dicho, la presencia del objeto que ha hecho el propio artista en la etapa anterior.

29. El objeto realizado en cada etapa es una parte del mundo exterior, respecto de la percepción que inicia la etapa siguiente. Es lo más importante que percibe su autor, pues en él se suman sus percepciones y acciones anteriores, así como la expresión de las operaciones mentales que le han conducido a la operación manual.

30. En el camino de vuelta, desde la mente hasta el objeto artístico, la forma intuída pasa del espíritu al cerebro, y de éste a las manos; es el tiempo de la acción. El adiestramiento del cerebro y de las manos condiciona la forma final.

31. La importancia actual de las “extensiones” del cerebro y de las manos, o sea de los ordenadores y de los instrumentos, ha modificado el sentido del adiestramiento. Ahora se trata de dirigir las máquinas para la acción, lo que todavía no se ha conseguido más que en pequeña parte.

32. En el tiempo de la acción, el trabajo del artista se va alejando, por etapas, de la intimidad mental, y va penetrando en el mundo de la realidad física, objetiva.

33. No obstante, en cada etapa del trabajo material artístico aparecen nuevas percepciones, como indica el apartado 29, y sobre ellas se ejercen nuevas intuiciones que modifican el curso racional que caracteriza los trabajos corrientes de fabricación de un objeto del mundo físico.

34. Por consiguiente, el curso no es racional ni continuo; cada etapa es un nuevo acto de creación, que en muchos casos obliga a una vuelta al origen.

35. En el curso del trabajo artístico se percibe el propio trabajo como objeto observable; influyen sobre la creación las facilidades y dificultades del mismo, el mayor o menor dominio del oficio, sus rituales, el azar, el automatismo mental y físico, y el componente lúdico inseparable de todo trabajo verdaderamente humano.

36. El trabajo del artista no se puede descomponer simplemente en dos partes: un acto mental de intuición creadora, y un acto material de fabricación de un objeto. La creación se ejerce en todas las etapas, desde la intuición inicial hasta la terminación del objeto; desde la primera percepción hasta la acción final.

37. Esta peculiaridad del trabajo artístico corresponde al Yo del artista, identificado, como se ha dicho, con la memoria; ejerce tres facultades: Sentimiento, razón y voluntad. Es dirigido por el Super-Yo, del que recibe los impulsos lúcidos y nobles, y está influido por el Yo instintivo, el subconsciente, sede de los recuerdos y deseos oscuros.



38. Este múltiple Yo tiene parte, por lo alto, en el nivel sobrenatural del que proceden las inspiraciones divinas, sin las cuales no pueden explicarse muchos hechos artísticos; por lo bajo, participa del nivel inconsciente colectivo donde reside lo ínfimo de todo ser humano.

39. La observación del arte y de los artistas actuales ha conducido a estas consecuencias. No se deben aplicar en general al arte y a los artistas antiguos, pues sólo se pueden aventurar conjeturas sobre el proceso de sus trabajos creativos; hay que exceptuar las épocas de crisis, parecidas a la de nuestro tiempo y que también se dieron antiguamente, donde puede suponerse que las circunstancias del mundo de las artes fueron semejantes a las nuestras; los artistas de esos tiempos críticos debieron afrontar, como los de ahora, las consecuencias estéticas que arrastra el fin de una cultura y el anuncio de otra nueva.



# EPÍLOGO

## 1. INTENCIÓN Y VALIDEZ DE ESTA OBRA

En la Introducción se ha indicado que el propósito de este “Libro de Arquitectura” es el estudio y exposición de una Estética para el momento actual; para su método se han elegido como modelos las ciencias físicas, cuyo esquema se ha tratado de seguir en sus etapas normales: observación, hipótesis, desarrollo, consecuencia y comprobación. Se ha visto la imposibilidad de seguir este método, debida a que el objeto de la Estética es el Sentimiento y sus manifestaciones en el mundo de la realidad física, en vez de ser, como en aquellas ciencias, el estudio concreto de esta realidad; no obstante, se ha tratado de no alejarse demasiado de este método, aún sabiendo que su última etapa, la comprobación, es imposible en las artes de nuestro tiempo.

En cuanto al contenido propio de una Estética, se ha buscado la guía de los filósofos, a partir de Baumgarten. Se ha observado que las grandes obras de Kant y Hegel no pueden aplicarse al arte universal; en su esencia son obras neoclásicas, como el pensamiento y el arte de su tiempo. Tampoco la Estética que aquí se propone pretende ser universal; sólo es adecuada a las artes y a los artistas que se han observado principalmente, que son los de este siglo, aunque también hay referencias a los de tiempos anteriores.

## 2. MÉTODO Y CONTENIDO

El método seguido, como se habrá observado, es el siguiente: después de un examen breve de la posibilidad de exponer un sistema de Estética y de sus antecedentes próximos, se ha procedido a la observación del panorama de las artes en nuestro siglo; la observación se refiere a cuatro aspectos: la sociedad, la crítica de arte, los artistas, y las obras de arte. Se ha descubierto el gran número de estilos vigentes, y se ha tratado de investigar las causas de esta diversidad.

El resultado de este examen ha sido encontrar los principios básicos en que se fundan los estilos, y exponer sus contradicciones. Optando entre estos principios se establece tácitamente la Estética que se trata de formular, dejando para el desarrollo siguiente la aceptación o el rechazo explícitos de aquéllos; no ha sido posible elegir “a priori” algunos principios, como se hace en la ma-

temática axiomática, debido al carácter especial de la Estética, que no es ciencia abstracta sino vital, con todas las riquezas y las impurezas irracionales que la vida lleva consigo.

A continuación se ha tratado de la percepción estética como principio de la acción creadora, de la justificación ética de ésta, y de sus medios expresivos, de su lenguaje. Como consecuencia, se ha propuesto una explicación de esta acción en sus aspectos externos, observables y prácticos; los propósitos del arte y las dificultades y ayudas del trabajo del artista, se tratan como complemento de la explicación anterior.

Otras causas, decisivas muchas veces, han sido estudiadas: el azar, el automatismo, el juego, la moda, el estilo, la aspiración secreta a la unidad. Finalmente, se han expuesto los resultados del estudio sobre la creación artística en relación con el tema de la belleza y la realidad inmanente y la trascendente.

El “Libro” termina con un ensayo de explicación del proceso creativo tal como lo realiza el artista, tanto en su interioridad como en relación con el mundo exterior a su subjetividad. En este ensayo se intenta ver desde “dentro” lo que antes se expuso como observado desde “fuera”, haciendo uso de las observaciones y estudios de la psicología profunda más vulgarizada.

### 3. EL ARTISTA ANTIGUO Y EL ACTUAL

De todo lo escrito se deduce que quienes ejercen la creación artística ahora, proceden de un modo diferente de como lo hacían los antiguos, en general; estos últimos empezaban con un aprendizaje manual, junto a un maestro encargado de transmitir los secretos del oficio y su rutina; de un modo implícito continuaban la tradición de la sociedad en cuanto a las creencias, modos de pensar, de sentir y de vivir, y de cuanto era de dominio común para las gentes de su tiempo. Junto con ello, les hacían practicar el modo de expresión inefable de todo ello, o sea las formas artísticas vigentes. Dominado el arte (dando a esta palabra el sentido antiguo de la “techné” griega), el aprendiz avanzaba libremente, incorporando a lo aprendido las novedades que aparecían poco a poco en su pequeño mundo local. Incluso en la formidable mutación del Renacimiento se siguió este sistema, pues la transformación duró mucho tiempo desde fines del siglo XIV hasta gran parte del XVI.

En este curso normal de la tradición es excepción el nacimiento y desarrollo repentino del gótico, que en pocos años se encuentra formado como tal estilo y que incluye cuatro novedades de la mayor importancia: un sistema inédito de construcción, el arte de la pintura transparente de las vidrieras, la química con que se fabrican y la escultura naturalista. El caso podría creerse un precedente de la situación actual, por la rapidez con que se produjo tan gran innovación estética y técnica, pero en realidad es muy diferente por dos razones: la aparición simultánea de arquitectos, obreros, pintores, químicos y escultores, todos en gran número y capaces de obrar en el nuevo estilo con plena madurez desde el principio; la segunda razón es la aceptación general inmediata, y su extensión por toda Europa. Ambas unanimidades no se dan en nuestro tiempo, y parece natural que sea así; en consecuencia, el caso del gótico, visto desde nuestra época, es un misterio.

El artista actual se encuentra en una situación muy diferente. La sociedad es una masa gregaria formada por solitarios, y el más solitario es el artista. El materialismo dominante ha dejado vacías las almas, incluso las de gran parte de los artistas; han roto con la tradición, cauce para el movi-

miento de las ideas y de las formas artísticas, y no se someten al aprendizaje. El artista siente “hambre de realidades”, más que el común de las gentes, y estas realidades no las encuentra más que en lo material y en los niveles inferiores de las mentes, la propia y las ajenas; obligado por su vocación a hacer objetos que expresen su Yo y su mundo, ambos pobres por su falta de trascendencia, suele apelar al virtuosismo de una técnica no aprendida, sino investigada por él, y convierte esta especialización en el fin del arte, en vez de considerarla un medio, como en otras épocas. Es una actitud pesimista producida al contemplar este tiempo final del siglo, en contraste con la fecunda alegría creadora que llenó su primer tercio; en éste, por otra parte, ve que han sido hechas, o al menos iniciadas, todas las formas de arte posibles para nuestros días, y en consecuencia tiende al manierismo que, junto con el virtuosismo, es la base de un estilo pesimista y hermético, como lo fue el vigente en la segunda mitad del siglo XVI.

Otra dificultad ha de vencer el artista: en vez de la guía segura de una tradición, se encuentra solicitado por las numerosas maneras de hacer arte que se practican hoy, maneras excluyentes cada una de todas las demás, pues son consecuencia de diferentes ideas del mundo y de la vida. La opción es más difícil que en otros tiempos, pues no se trata de elegir sencillamente entre las diferentes maneras de resolver un problema dentro de un estilo, sino de elegir el estilo, y con él, una ideología previa a aquel.

Todo ello conduce a la paradoja de que las obras de los artistas calificados como modernos forman en conjunto un verdadero estilo único, aunque para definir este estilo no sirven las explicaciones con que se definen los estilos antiguos; la situación es inédita en la historia del arte: un estilo que reúne todas las contradicciones posibles, tanto en el campo de las ideas como en sus formas expresivas; abarca desde el neo-academicismo de los menos modernos hasta la anticultura de los ácratas, y el nexo entre todo ello consiste en que expresan igualmente una cultura en su crisis final.

#### 4. LO PERMANENTE Y LO EFÍMERO

Los numerosos estilos y modas del siglo presente han dejado, dentro del estilo general, numerosas conquistas estéticas duraderas, dentro de una evolución acomodada a las variaciones del pensamiento y del sentimiento. Otras han pasado fugazmente, como el Art-Deco de 1925.

Tres estilos pueden estimarse como valiosos y duraderos: el expresionista que refleja la angustia y la violencia, el geométrico como antídoto del desorden, y el surrealista que quiere manifestar la interioridad mental de las gentes; los tres se mantienen porque satisfacen necesidades reales del individuo y de la sociedad.

El primero empieza en el siglo pasado; basta mencionar que en plena “belle époque”, Munch pinta y graba “El Grito” (una de las versiones es de 1893), aviso de tiempos malos. Era prematuro, pero suele ocurrir que el arte profetice; fue durante la época más alegre, despreocupada y creativa del modernismo, del impresionismo tardío, y de sus consecuencias hedonistas, por lo que el aviso de Munch, y de los expresionistas en general, debió parecer un acto de mal gusto. No obstante, el expresionismo siguió su curso, incorporó incluso la abstracción, y ahora es la base secreta de casi todas las formas de arte. En arquitectura, por ejemplo, ha pasado más o menos escondido desde Gaudí hasta el segundo le Corbusier, Robert Venturi y Boffill. La actualidad del viejo estilo se explica porque la angustia de nuestro tiempo estalla valiéndose de sus formas, tanto figurativas como abstractas.

El estilo geométrico también empieza a finales del siglo pasado con la arquitectura de Adolf Loos, y se extiende a principios de éste con el cubismo analítico, el dodecafonismo y la ingeniería del hormigón armado; esta última pasa a la arquitectura de Perret. Todo ello disuena de la "joie de vivre" dominante en ese tiempo, y que renace en los "felices años veinte" con otro carácter; éste tiene como principal representante al Le Corbusier de 1923. Con la Bauhaus, Mondrian y Mies van der Rohe se hace más rígido y autoritario; por otra parte, las investigaciones de Escher aumentan la riqueza del estilo, y contribuyen a liberarlo del dogmatismo de los antes citados. Ambas tendencias geométricas siguen vigentes, porque conjuran con la magia de la matemática el desorden, la inseguridad y los temores actuales, tal como lo hacían los pueblos primitivos con la magia sencilla del cuadrado y del círculo.

Como en el caso del expresionismo, también el estilo geométrico anunció la defensa contra el temor, desde mucho antes que éste dominase a las gentes; su sencillez original, sin embargo, apenas se adivina en sus formas actuales. Se ha enriquecido con un amplio repertorio de figuras geométricas del plano y del espacio, y aún con las imágenes del hiperespacio en el espacio tridimensional, de las que son ejemplo algunos trabajos de Leoz.

El surrealismo se anuncia a fines del siglo pasado, como los dos estilos anteriores, en las obras de algunos simbolistas, como Odilon Redon y Gustave Moreau. El verdadero o supuesto conocimiento profundo de la mente, que consiguen estos artistas, se convierte en el arte surrealista a partir de la divulgación del sistema de Freud. Su importancia crece desde los años veinte, pues es natural que en tiempos de inquietud universal el hombre se pregunte sobre sí mismo en cuanto ser que piensa, siente y quiere; al haber perdido el sentido de lo trascendente, se ve arrojado a un mundo de desazón interior y de aislamiento respecto de los otros; para librarse de estos males interiores, los exterioriza si es artista, y si no lo es, quiere verlos expuestos por obra de otro.

Esto explica que el surrealismo primitivo sea un estilo de actualidad, que tenga influencia en otros estilos, y que sus descubrimientos se apliquen en el Pop-art, en los "comix" y en el arte publicitario. También se observa que no le son ajenas la arquitectura del Archigra y otras arquitecturas "de anticipación", como las que ilustran la "Arquitectura 2000" de Charles Jencks (97).

Otros estilos han tenido una suerte diferente. Las arquitecturas más o menos neoclásicas se fueron extinguiendo a lo largo del siglo; quizá la más duradera haya sido la rusa de Stalin, que terminó con la muerte de éste en 1953. En cambio, la pintura y la escultura correspondientes siguen vigentes en la Rusia actual. Los estilos regionales se practicaron en las casas unifamiliares de Europa y América hasta mediados del siglo; eran en general tradicionales; ahora se siguen haciendo en todas partes, pero más que a la tradición suelen pertenecer al "Kitsch".

## 5. MOVIMIENTOS NEGATIVOS

La anticultura aparece en el arte de nuestro siglo como un fenómeno sin precedentes conocidos; quiere ser una rebeldía pura, sin otro propósito que la destrucción de todos los estilos "establecidos" en el mundo actual de las artes. Tiene su precedente en el dadaísmo de 1916, que inició un movimiento de descrédito de las artes, y que se extendió a la teoría de un descrédito de la realidad en general; teoría cuyos fines no fueron explicados claramente por Tristan Tzara y sus seguidores, pues, fieles a su propósito, tampoco admitían la expresión verbal y conceptual que es normal en nuestra cultura.

Se quería y se quiere un arte expresivo de los instintos puros, que no admite la acción del Sentimiento, de la razón, de la voluntad, y naturalmente de la memoria; hay que “partir de cero”, pues se consideran estas facultades humanas como “alienadas” por la cultura vigente. El movimiento tuvo al principio un carácter irónico, o más bien burlón; ahora se quiere identificarlo seriamente con movimientos políticos nihilistas o de protesta, los cuales no proponen nada a cambio de lo que destruyen, como se vio en el movimiento estudiantil de París en 1968.

Decía Wagner que la obra de arte es la suma de sueños y reglas; la anticultura pretende un arte sin reglas, aunque en el fondo las tiene. Nada se parece más a una obra de arte intuitiva que cualquier otra del mismo género, pues sólo las facultades superiores del espíritu son aptas para la verdadera creación individual; ésta es lo contrario de la busca de la originalidad y de la rebeldía vulgar.

La importancia de los movimientos negativos es mayor que la correspondiente a sus expresiones puras e independientes, puesto que de modo solapado influyen en los estilos normales, tanto efímeros como permanentes; esta influencia se debe a su gran difusión en la sociedad mediante los festivales de “rock”, los “happening”, y otras actuaciones semejantes, en las que la acción teatral va unida a “posters”, decorados, y ambientes que crean espacios arquitectónicos, aunque se celebren al aire libre. El gregarismo de la juventud hace posibles estos movimientos, y a su vez los participantes quedan “marcados” por ellos; estos jóvenes son los artistas del futuro.

## 6. ESTILOS FRONTERIZOS, ARTESANÍA Y PSEUDO-ARTES

Las discusiones entre antiguos y modernos no son privativas de nuestro siglo. En el siglo XVIII los antiguos eran los barrocos y los modernos eran neoclásicos; en el romanticismo, los antiguos eran estos últimos y los modernos eran los góticos. Ahora, los antiguos son los neo-académicos y los modernos son los innovadores que han creado el estilo múltiple del siglo XX.

Los antiguos de hoy plantean un problema difícil, pues son pocos los artistas neo-académicos verdaderos, y suelen ser confundidos con los pseudo-académicos, con los artesanos, y con los que practican el “kitsch”. Los verdaderos siguen la tradición, en sus etapas de aprendizaje del oficio, perfeccionamiento, y maestría creadora; hacer ésto es difícil, pues la tradición es un movimiento que fue cortado y paralizado en el siglo XVIII.

El neoclásico de ese siglo fue el estilo del “despotismo ilustrado”. Liquidó en nombre de la razón las grandes artes del barroco, últimas artes verdaderamente populares; intentó terminar con la artesanía tradicional, y lo consiguió en gran parte. Unido todo esto a la recién iniciada revolución industrial y a las grandes revoluciones políticas del final de siglo, la ruptura con la tradición quedó sellada definitivamente. Cualquier tradición no puede ser, desde entonces, una continuación, sino una vuelta forzada a las formas tradicionales. Esto implica una opción entre las tradiciones que quedaron cortadas; es igualmente lícito volver a la tradición gótica, como hicieron los románticos, o a la renacentista, o reanudar paradójicamente la tradición neoclásica que había destruido todas las tradiciones. Esta última es la opción elegida por los neo-académicos actuales, y con ella consiguen obras de alta categoría, absolutamente sinceras en sus formas y propósitos.

Diferente es el caso del pseudo-academicismo, estilo superficial que hace uso de la técnica neo-académica, como medio de trabajo para cualquier fin no tradicional; por ejemplo, arte pu-

blicitario y arte de propaganda (frescos de Diego Rivera en Méjico, carteles, pintura y escultura en la Rusia actual). Este estilo está muy próximo al “kitsch”, y a veces pertenece francamente a este género de pseudoarte.

Con la artesanía ocurre algo parecido. En general, el artesano repite las formas heredadas, pero puede trabajar de dos modos: repetición mecánica, aunque trabaje a mano, o repetición imaginativa, si introduce en la obra algo, por pequeño que sea, de su iniciativa personal. En este último caso su obra es de creación, dentro de su modestia; en tanto que en el primer caso se suele ver tentado a emplear medios mecánicos modernos para facilitar esa repetición en la que el espíritu no actúa; si lo hace así, su obra es “kitsch”, porque su taller ha dejado de ser artesano y se ha convertido en una industria.

La mano, el cerebro y la mente libre, unidos en el trabajo, producen arte; si la mente no es libre, porque no se propone otra cosa que la repetición, se hace artesanía; si la repetición se consigue por medios mecánicos, resulta el pseudo-arte llamado “kitsch”. Este último es el que se practica actualmente en grandes industrias establecidas en toda Europa y en América.

El pseudo-arte fabricado no se limita al mobiliario y objetos domésticos; se extiende a todas las artes, aunque no sea fabricado siempre; incluso se hace arquitectura “kitsch”, que no sólo imita arquitecturas antiguas, sino que se extiende a las arquitecturas de este mismo siglo en su primera mitad, especialmente.

También éste es un fenómeno privativo de los siglos XIX y XX; no es fácil suponer que en otros tiempos se quiso vivir en ambientes antiguos falsificados, no heredados; aún en este último caso, se sabe que la costumbre era arrinconar la herencia y sustituir el mobiliario por otro moderno, o sea del tiempo en que vivía el heredero, no el del tiempo de sus antepasados. Este hecho es importante para conocer las apetencias estéticas de nuestro tiempo.

## 7. IDEOLOGÍAS Y ARTE

El arte de esta época final del siglo XX refleja la crisis de todos los valores, desde los espirituales hasta los técnicos, que sufre la sociedad después de una larga historia de optimismos y desengaños iniciada en el siglo XVIII. Fue aquel el tiempo de la razón y del placer, que disfrutó el “Antiguo Régimen” con alegre inconsciencia en los últimos tiempos de su existencia. La razón sustituyó a la tradición, considerando que ésta era la imagen de tiempos oscuros que se terminarían con la nueva idea racional del mundo y de la vida que traían los entonces llamados “filósofos”; los cuales no eran Baumgarten o Kant, por ejemplo, sino los abates Laugier y Lodoli, el Conde Algarotti, y otros muchos aficionados que disertaban sobre artes y ciencias, inspirados generalmente por el racionalista Voltaire y el sentimental Rousseau.

La razón se consideraba como un absoluto, mucho antes de que la Revolución inventase el culto a la “diosa razón”. Este optimismo racionalista, acompañado por éxitos científicos y técnicos, por la revolución industrial, y hasta por los descubrimientos del arte griego y de las ciudades sepultadas por el Vesubio, abrieron el camino hacia la fe en el progreso indefinido, que ha seguido viva hasta mediados de nuestro siglo, al menos en la mente popular; sin embargo, desde mucho antes se pronosticaban por algunos espíritus más alertados, Spengler y Ortega Gasset por ejemplo, los males que resultarían si tal progreso seguía el curso fatal al que parecía destinado.



Los acontecimientos trágicos iniciados ya en el siglo XVIII han tardado mucho en acabar con esa fe y en suscitar el pesimismo colectivo. La primera guerra mundial (1914-1918) no produjo el fin del optimismo; por el contrario, tuvo como consecuencia los “felices años veinte”, tan fecundos para el arte. El pesimismo empieza después de las guerras de España (1936-1939) y de la segunda mundial (1939-1945).

Los pensadores y artistas no están inmunizados, en general, contra este pesimismo que domina sobre la masa con aspectos parecidos al antiguo milenarismo; por el contrario, lo fomentan con sus obras y con su actitud. Tanto ellos como la masa buscan un apoyo, aunque sea precario, en ideologías de moda en su momento; estas ideologías se fundan en lo que cambia, en lo que nace, vive un breve tiempo y muere: formas de vida social, ciencias mal asimiladas, técnicas en transformación, economías en crisis, políticas de circunstancias con fines a corto plazo, modas artísticas, equilibrio no conseguido entre ecología, industria y energía, y otros aspectos cambiantes de nuestro mundo con los que estamos familiarizados gracias a los medios de comunicación.

Todo ello se manifiesta en formas artísticas diferentes; muchas de éstas tienen como base las ideologías, y otras son creadoras o al menos incitadoras, de nuevas ideologías. Pueden considerarse a éstas como causas de origen o causas finales de los modos de arte de este siglo.

Reducido el pensamiento y el arte a lo inmanente, a lo que hay aquí y ahora, y sin el firme apoyo que tuvo antes en la trascendencia divina, en Dios o incluso en los dioses, se comprende que es natural la dispersión de ideas, creencias y formas de arte, y que en todas ellas haya mucho de pasajero; también, mucho de pesimismo y en consecuencia, de nihilismo. Sartre y Marcuse son ejemplos de este modo de pensar y de influir en el arte y de ser influidos por él. Hubo nuevos profetas: Marx, Nietzsche, Freud, los Hindúes, pero ahora no se salvan de los ataques nihilistas, pues no se admite su dogmatismo.

Finalmente, es preciso hacer notar la ingenua creencia popular en el materialismo científico, especialmente en la biología; la fomentan muchos divulgadores que olvidan mencionar dos leyes de la física y de la matemática, la entropía y la probabilidad, que hacen imposible creer en las teorías materialistas del origen de la vida, de las especies, y del espíritu humano. La creencia popular es compartida por bastantes intelectuales y artistas, pero no parece que haya tenido influencia en el desarrollo del arte de este siglo.

## 8. DE LA DISPERSIÓN A LA UNIDAD

La diversidad de formas de arte creadas en nuestro siglo se reúne en un estilo, que no tiene otra definición posible que la de ser diferente respecto de cualquier otro estilo anterior, salvo en algunos aspectos; es el estilo auténtico del siglo XX. Uno de los puntos en que se parece a los estilos antiguos es su aptitud para expresar el mundo y el tiempo actuales, tal como aquellos estilos expresaron los suyos.

No se parece el estilo actual a los antiguos en la extensión del ámbito que domina; aquellos se ejercían sólo en una parte del globo, bastante grande a veces: por ejemplo, los estilos helénistico-romano, gótico, renacimiento y barroco. El actual, por el contrario, se practica en el mundo entero con sus múltiples formas; éstas no se reparten geográficamente, como parecería

natural, sobre todo en arquitectura, dada la diversidad de climas y de costumbres: las terrazas planas y el “brise-soleil” se hacen en países del norte tanto como en el África ecuatorial.

Cada país repite la diversidad y las contradicciones, así como las polémicas entre las tendencias dispares que se practican en todos. Es posible esperar que, con el paso del tiempo, cada país elija entre tantas formas de arte aquellas que convengan a su naturaleza y a su raza; si ésto sucediese, el estilo múltiple internacional se convertiría en una multiplicidad de estilos locales, cada uno de ellos limitado a un país, y único en él. Las tendencias culturales, sin embargo, no van por este camino, pues ésto implicaría la formación de una personalidad nacional en cada país; la cultura actual tiende a la uniformidad universal del desorden de las artes y de la igualdad de las técnicas, fundada en unos modos mediocres de pensar y de sentir.

Las técnicas pueden unificarse porque son aparentemente exteriores al ser íntimo del hombre; no pueden ser realmente exteriores, puesto que incluso la máquina más sencilla procede de un trabajo mental, pero su poder expresivo no surge de una intención consciente, al contrario que en las artes.

Variedad, dispersión de esfuerzos, especialización y contradicciones forman el estilo de este siglo en el campo del arte; reflejan, ya se ha dicho, los mismos fenómenos tal como aparecen en las sociedades y en cada individuo. No se sabe si tal situación se dio en otros tiempos con tanta violencia; el final del imperio romano y la caída del mundo antiguo no parecen haberse manifestado en las artes de un modo tan claro y tan rápido, pues la introducción del nuevo arte cristiano y de las artes orientales y nórdicas duró varios siglos, y en ellos se realizó una evolución y una fusión, más que una ruptura. Lo que caracteriza nuestro tiempo es, por el contrario, una sucesión rápida de rupturas, de las que es consciente la mente popular que ve en ellas los signos que anuncian el final de una cultura, y con ella, de una concepción del mundo y de la vida considerada como anticuada.

Es éste un sentimiento general contra el que nada pueden las advertencias de algunas inteligencias superiores; por ejemplo, para las gentes poco enteradas es cosa pasada la física de Newton, y Einstein tuvo que oponerse a esta idea nihilista explicando que esa física es perfectamente válida en un campo determinado, como caso particular de la relatividad. La idea de continuidad, en vez de ruptura, no tiene éxito entre las masas, ni tampoco entre muchos artistas. Es más atractiva, y quizá más realista por ser mayoritaria, la idea de un final más o menos apocalíptico seguido de un mundo nuevo y una nueva vida, expresados en un nuevo arte.

La opinión de la mayoría tiene alguna justificación, porque la cultura que nuestro siglo ha heredado de los anteriores se ha descompuesto y disgregado en especialidades independientes unas de otras, incomunicadas entre sí; al ahondar cada una en su tema, se ha ido alejando del centro originario de todas, y con ello se ha derrumbado la estructura unitaria del saber y del sentir, para convertirse en un montón de escombros; muy valiosos cada uno de ellos, su conjunto se parece al desorden que resulta cuando la entropía señala el final de un sistema físico.

Recomponer la unidad de las artes desde su diversidad actual es el trabajo que tienen pendiente los artistas de este fin de siglo; para hacerlo necesitan que el mundo del pensamiento tienda previamente a la unidad, lo que es difícil desde la inmanencia en que está encerrada la cultura.

## 9. LOS LIMITES DE LA OBJETIVIDAD EN LA OBSERVACIÓN

El objeto de esta obra ha sido la explicación verbal y por tanto racional del hecho artístico, tal como se produce en la actualidad; como es natural, son inevitables las referencias al pasado. Ya es sabido que explicar la creación y la comprensión de la obra de arte por métodos racionales es una de las ilusiones más antiguas de los pensadores y de los artistas; en otros tiempos, se explicaban desde “fuera” del artista, a quien se consideraba como un “ser” de una pieza que entregaba a la sociedad, también un “ser” de una pieza, su obra: un objeto, producto racional en tanto que físico.

Desde el romanticismo, y sobre todo después de Freud, se han querido racionalizar las explicaciones de los impulsos que actúan “dentro” del artista, considerado como un “ser” compuesto de muchas piezas, desde que se produce en él la intuición inicial hasta que se termina la obra; por fin, ahora se comprende la imposibilidad de explicar de un modo racional, completo y coherente, al artista, a sus impulsos, y a la propia realización de la obra de arte.

Es preciso contentarse con estudiar el problema lo más extensamente que sea posible, tanto desde “fuera” como desde “dentro”, y formar con todo ello las conjeturas más probables. Esta obra se compone, en consecuencia, de razonamientos parciales sobre cada uno de los hechos racionales e irracionales que aparecen a lo largo del proceso artístico. En las Partes primeras se han examinado estos hechos desde “fuera” de la interioridad de la mente del artista, y en la última Parte se ha intentado penetrar en los actos mentales que tienen lugar en su intimidad.

La observación desde “fuera” es una crónica de los hechos observados; pretende ser objetiva, tanto en el relato como en las interpretaciones, pero no puede serlo, pues esta observación tiene su base, como todas las observaciones, en unos supuestos explícitos o inconscientes a los que no puede sustraerse el autor: los supuestos básicos son la idea del mundo y el sentido de la vida, la “Weltanschauung”, en que está inmerso por las determinaciones de su tiempo y lugar.

Dentro de estos condicionantes, la observación desde “fuera” es bastante objetiva, porque los supuestos también son objetivos en gran parte, considerados socialmente; no lo son tanto como los de la matemática y de la física, que, como es sabido, tampoco son enteramente objetivos.

La observación de lo que ocurre “dentro” de la mente del artista es mucho menos objetiva, pues es una interpretación de los hechos exteriores observados, que se supone son el reflejo de lo que sucede en el acto mental. Puesto que la observación y la interpretación de lo exterior no pueden ser objetivas del todo, menos lo serán las de lo interior, que son interpretaciones de interpretaciones, realizadas sobre la base de opiniones previas; las cuales están fundadas en lo que la subjetividad del autor ha entendido de las obras de los psicólogos y místicos de la Antigüedad, de los místicos cristianos (San Agustín, San Ignacio, Santa Teresa, San Juan de la Cruz), de los psicoanalistas (Freud, Adler, Jung), de la psicología profunda actual, y sobre todo, de la experiencia normal en la vida diaria.

En resumen, lo observado puede clasificarse en dos grupos: los hechos y objetos reales, tanto artísticos como naturales, que se pueden observar directamente, y los que se averiguan por conjeturas, como son los trabajos mentales creadores de los artistas. Es de notar que el trabajo de la mente propia debe incluirse en el primer grupo, pues es observable directamente por el propio sujeto.

El primer grupo ofrece mayores garantías de objetividad que el segundo, pero está sujeto, como se ha indicado, a las circunstancias del observador, o sea a los prejuicios vigentes en su tiempo y lugar; asimismo, a los engaños de los sentidos externos, de los que se quejaba Platón, y de los sentidos internos de la mente.

En cuanto a las conjeturas, ha sido preciso conformarse con que sean tan verosímiles como cualesquiera otras, según manifestaba el mismo Platón, aceptuando con ello las limitaciones humanas del fundamento de las opiniones y de la posible veracidad de los juicios; en esta obra, los juicios son estéticos y por tanto dictados principalmente por el Sentimiento.

## 10. LOS HECHOS Y LA RAZÓN

La razón se ha empleado aquí como una máquina para ordenar el entendimiento, el Sentimiento, y la voluntad del espíritu. No es una máquina que puede “trabajar en el vacío”: necesita actuar sobre hechos materiales y espirituales. Estos hechos son los observables de que trata el apartado 9 para el tema especial de esta obra, pero pueden ser otros muchos igualmente relacionados con la Estética.

Considerada así, la razón es un instrumento admirable, dentro de sus limitaciones; alcanza hasta el conocimiento de Dios, según el Concilio Vaticano I, pero queda fuera de las verdades de Fé. De modo análogo, en Estética puede comprobar la existencia del Sentimiento y lo que hace, pero no puede definir la esencia de éste; tampoco puede penetrar en lo que es la Voluntad en sí, aunque razone sus acciones en el campo de la creación artística.

La razón no falla si se maneja rectamente; lo que se atribuye a fallos de la razón suelen ser defectos de los hechos sobre los que se obliga a trabajar, o más bien, de la interpretación pre-racional de estos hechos.

Puede creerse que la humanidad ha razonado bien siempre: por ejemplo, muchos pueblos primitivos han creído y creen en una divinidad solar antropomorfa, que actúa como los hombres; esto es un hecho de su fe, anterior a la actuación de la razón. Cuando el sol se oculta en un eclipse, el pueblo razona bien que la ocultación se debe a la cólera divina provocada por algún “pecado”; la divinidad ha reaccionado como un hombre. El razonamiento es perfecto, aunque su resultado sea absurdo, porque es equivocado el supuesto en que se ha fundado este razonamiento.

En cuanto a la interpretación pre-racional, es preciso considerarla como muy importante, pues se interpone entre el hecho y la razón, de tal modo que ésta no actúa en general sobre realidades sino sobre los prejuicios que pesan sobre ellas y las configuran según sean las circunstancias de los tiempos y los lugares.

En el transcurso de nuestro siglo, el razonamiento sobre la Estética y el juicio consiguiente han experimentado un cambio radical: en la primera etapa, los hechos artísticos se entendían desde un prejuicio optimista, y en la segunda, la actual, el prejuicio es pesimista. En aquella, la creencia general en una evolución sin límites, paralela a un progreso indefinido, conducía y hasta obligaba a juzgar las brillantes invenciones artísticas del primer tercio del siglo como anuncios de un tiempo nuevo feliz, libre de ataduras tradicionales. Las obras de arte eran realidades objetivas que los propios autores veían a través de su optimismo, y razonaban sobre ellas en consecuencia. Los escritos de Le Corbusier, de la Bauhaus y de Kandinsky, entre otros, desarrollan racionalmente las creencias de la época expresadas en sus creaciones; fuera del campo del arte, aunque relacionadas con él, las obras de Teilhard de Chardin expresan, mejor que las de cualquier otro autor de ese tiempo, ese optimismo en el futuro de la evolución que ahora parece tan superficial por falta de bases serias; no es que estas faltasen, pero entre ellas y el razonamiento impecable del autor se interponían sus prejuicios personales, que eran los mismos de las gentes en general.

El pesimismo de esta última parte del siglo ha cambiado la interpretación pre-racional de los hechos artísticos; lo que se hace ahora se compara con lo que se hizo en la primera parte, y se considera como una suma de manierismos respecto de aquellos. El juicio es injusto muchas veces, pues, como en el caso anterior, no se razona sobre las obras de arte directamente, sino a través de prejuicios; ésta es la época del temor, anunciada por Ortega Gasset, Huxley, y otros muchos, en la que vemos la cara antes oculta del progreso indefinido; con arreglo al sentir general angustiado, se razona correctamente sobre todos los hechos de nuestro tiempo, especialmente los que atañen a la Estética en su más amplio sentido, y se obtienen resultados contrarios a los antes indicados de la primera parte del siglo.

Tan justas y tan injustas son unas y otras conclusiones; a todas se ha llegado racionalmente a partir de hechos semejantes, pero el acto mismo de la observación los ha modificado según el diferente sentir del observador; no debe olvidarse que el hecho estético completo es la relación autor-obra-observador.

Que la observación modifica, no sólo la interpretación sino el propio fenómeno, es lo que demuestra para la física nuclear el Principio de Indeterminación de Heisenberg; respecto de las artes, ocurre lo mismo en el teatro, en la poesía y en la música: es diferente representar, recitar y ejecutar para media docena de espectadores o para mil. La arquitectura se modifica también en muchos casos por el número de personas que actúan en ella y por su manera de actuar; la Catedral de Colonia, cuando la visita un turista solitario, es completamente distinta a la misma Catedral llena de fieles en la gran Misa del domingo, en la cual el enorme espacio vibra con el canto litúrgico de todo el pueblo. El Escorial, tal como se visita en la actualidad, no es el que fue trazado para las antiguas ceremonias, cuyo solemne protocolo imponía un recorrido exterior e interior en el que alternaban marchas y paradas, música y silencio; los espectadores de la que creemos última gran ceremonia de estilo antiguo, que fué el entierro de la infanta María Teresa a principios del siglo, tuvimos una imagen completa del edificio, el cual desde entonces nos parece mutilado; puede decirse que es un escenario vacío, puesto que fue concebido como marco para estas representaciones, que faltan desde entonces.

Es preciso aclarar que en lo dicho respecto de la arquitectura, puede objetarse que no es sólo la observación lo que modifica el edificio, sino lo que añaden a éste las actuaciones de los actores y espectadores. En el caso de Colonia, el observador modifica realmente a la Catedral, pues es actor a la vez, de modo que aquí sí se cumple el Principio mencionado. En El Escorial había actores y observadores, con funciones diferentes para unos y otros, de modo que en este caso es válida la objeción, pero sólo en parte; a los espectadores se les otorgaba un papel en la representación, puesto que se hicieron en la Lonja tribunas y graderíos para ellos.

## 11. LA INTERPRETACIÓN DE LOS HECHOS

Los hechos estéticos se interpretan de modo diferente por el vulgo y por los entendidos. La interpretación del primero es mítica; más que en la observación de los hechos se funda en lo que opinan sobre ellos los entendidos, y sobre la propaganda que hacen de sus opiniones. De este modo, han llegado a ser mitos populares algunos artistas y pensadores cuyas obras no siente ni entiende la gente; más aún, no las conoce siquiera en muchos casos. La interpretación pre-racional del vulgo se funda en un acto de fe semejante al de los primitivos mencionado en el

apartado 10; de aquí procede el mito, sobre el que la mente popular actuará racionalmente, pero con una diferencia respecto de aquellos primitivos: ponían éstos su mente entera en cada etapa del proceso que empieza con la observación, sigue con la interpretación y termina con el discurso racional. En la actualidad, por el contrario, la mente dividida del hombre normal, esquizofrénica, actúa a la vez, en cada etapa, en dos niveles distintos: uno, superficial, en que el Yo observa, interpreta y razona, en cuanto este Yo es un átomo del cuerpo social, de acuerdo con el mito popular; en el otro nivel, más hondo, defiende su individualidad aferrándose a los vestigios degenerados de los arquetipos que conserva como parte de su herencia del inconsciente colectivo, en lo que tiene de Sentimiento.

De este modo puede explicarse la formación de los mitos que, para la gente en general, son Picasso, Miró, Chillida, y otros muchos, en tanto que esa misma gente cultiva el Kitsch en su intimidad. El nivel superficial en que se forma el mito es pre-racional en el sentido, esta vez, de ser un acercamiento a la razón, que de modo más o menos vago aparece en la vida de la sociedad. En cambio, en el nivel más íntimo domina el Sentimiento del individuo, aunque degenerado en la actualidad, como se ha dicho.

Los nuevos mitos del arte son, no sólo los artistas, sino también los estilos y modas, y forman parte de la nueva mitología de las masas, que abarca todos los campos de la vida social: política, deportes, música juvenil, consumismo, sexo, protesta, y todo lo que, en general, forma el semblante de nuestro tiempo.

La formación de la nueva mitología, más alejada de la razón que la antigua de griegos y romanos, suele tener como motor los instintos en libertad, sin coerción ética, racional, ni estética; fenómeno con pocos antecedentes en la historia, con el que hay que contar para comprender la actitud popular, y aún la culta, ante los hechos actuales del arte, y también respecto de las artes de épocas pasadas.

Los nuevos mitos desplazan a los antiguos, formados lentamente en el inconsciente colectivo de la humanidad; a éstos se los “desmitifica”. Lo más grave es que la “desmitificación” se ejerce sobre todo lo anterior a nuestro tiempo; afecta no sólo a los mitos, sino también al conjunto sagrado de ideas y creencias básicas del pensamiento, Sentimiento y voluntad del hombre occidental. El Cristianismo es el centro de este conjunto, que arranca del Antiguo Testamento y reúne las tradiciones mesopotámicas, la Antigüedad clásica, el misticismo hindú (San Juan Clímaco no debe ser ignorado), lo Céltico y lo Germánico, el Islam, y hasta absorbe el “veneno de las Indias”, como decía Eugenio d’Ors. Tal es la gran base del pensamiento y del arte actuales, cuyo acercamiento a la razón no tiene semejante en ninguna otra cultura, sin disminuir por ello su equilibrio con la voluntad y el Sentimiento. El doble materialismo (marxismo y capitalismo) de nuestro tiempo trata de destruir todo ello por medio de la “desmitificación” de cada uno de sus elementos, y a cambio introduce mitos banales que vemos pasar como modas anti-racionales; muchas de éstas lo son por su apelación inconsciente a una razón pura incompleta en sí, y más incompleta por la pérdida de su relación con la realidad total, en la cual la razón es una parte; de este modo, se llega a lo irracional en la práctica, habiendo partido de una actitud teóricamente racionalista. En la arquitectura calificada con este apelativo en los años veinte, puede observarse este fenómeno: se razonó de un modo teñido de parcialidad sobre una observación incompleta de las realidades individuales y sociales, de los climas, y de técnicas de la construcción no maduras en aquel tiempo.

## 12. LOS LIMITES DE LA RAZÓN

Un libro como éste es un largo discurso en que se ha querido razonar sobre el tema no racional del Sentimiento Estético. “Las ideas, los conceptos, se razonan; los sentimientos, se sienten”, dijo Larra en pleno romanticismo, y no le faltó razón, pero este discurso sobre lo que no es racional ha sido preciso hacerlo con palabras, como todos, haciendo uso del valor conceptual de éstas como en el lenguaje corriente, y no de su valor simbólico como en la poesía y en muchos lenguajes antiguos.

La estructura del lenguaje actual es, entre otras cosas, una cadena de razonamientos, en que cada eslabón es una palabra-concepto. Cada una de éstas define una realidad, física o mental; entre las realidades mentales han de incluirse las científicas, y en especial las matemáticas. El Sentimiento, y sus manifestaciones estéticas, es también una realidad mental, pero la misma palabra de su definición lo refiere a los sentidos, realidades físicas; su esencia es la unión de ambas realidades, lo que no sucede en las ciencias. Pues en éstas los sentidos son simplemente el acceso de la realidad física a la mente, que desde el momento en que empieza a razonar sobre lo que ha recibido de los sentidos, se desentiende de esa realidad, actuando sólo sobre la abstracción que hace de lo percibido; así se explica la “broma” de Heisenberg, cuando a la pregunta sobre si los elementos nucleares son ondas o partículas, respondió que son conceptos, fórmulas matemáticas.

En Estética, la realidad sensible de la naturaleza y del arte está siempre presente junto a la realidad profunda del Sentimiento espiritual. Con esto se hace imposible la cadena de razonamientos antes mencionada, pues no es posible la abstracción; hay que contentarse con rodear el tema estético y acercarse a él desde muchos puntos diferentes, iniciando desde cada uno el razonamiento adecuado, que llega más o menos lejos, pero sin alcanzar en ningún caso una conclusión racional, apodíctica; pues en efecto, “los sentimientos se sienten”, no se razonan.

Los límites de la razón, en consecuencia de lo escrito en este apartado y en los anteriores, pueden ser clasificados, en lo referente a la Estética, en dos grupos: límites respecto de su objeto, y límites propios de la razón.

Respecto de los primeros, el problema se remite al de los límites del conocimiento de los objetos reales, ya sean físicos o ya sean mentales; éstos últimos pueden llamarse ideales, en el sentido que Eugenio d'Ors atribuía a la sentencia “la idea es la forma”.

El conocimiento verdadero del objeto estético es imposible; sólo se conoce su interpretación, variable por estar condicionada según las circunstancias expuestas anteriormente. En el mejor de los casos, éste es el conocimiento posible sobre el que se ha de razonar; el “Principio de Indeterminación” de Heisenberg, se refiere a una dificultad semejante, si bien las consecuencias son distintas, por la relación diferente entre objetividad y subjetividad que se da en las ciencias físicas, respecto de la Estética, y por la diferencia entre los desarrollos racionales posteriores que se siguen en aquéllas y en éstas.

En general, tampoco se alcanza este conocimiento posible, pues se queda en conocimiento incompleto. En las obras de arte antiguas, tanto las visuales como las audibles, raras veces se encuentran ahora reunidos el objeto artístico en sí, su entorno original, y la función para la que fue concebida. Hoy se ve las obras del arte religioso y del palatino expuestas en Museos, alejadas de su ambiente, del culto sagrado, y del ceremonial cortesano; con gran parte de la música antigua ocurre lo mismo, y en cuanto a la arquitectura, el ejemplo antes citado de El Escorial es sólo un caso entre muchos que pueden aducirse. La interpretación, en consecuencia, se

ejerce sobre lo incompleto, de modo que es una doble conjetura; primera, sobre la realidad de la obra completa, y segunda sobre la interpretación de esta última.

En cuanto a los límites propios de la razón, es preciso distinguir los que se deben a la limitación humana del que razona, y los que son propios de la razón en sí. Los primeros pueden calificarse como subjetivos respecto de la objetividad de los segundos.

En el apartado 10 no se ha dudado de la corrección del razonamiento en general, incluso el de los primitivos. Sin embargo, en cuestiones de Estética se observan razonamientos defectuosos en sí mismos; no sólo por interpretaciones falsas de la realidad observada. El defecto más común consiste en razonar sobre un tema estético a partir de las bases de otro tema diferente. Es el caso de Marx y Engels, que se apoyan en su interpretación de una realidad social y económica para concluir, después de un largo discurso, con la condenación de todo arte moderno; el razonamiento ha empezado sobre una base material, cuantitativa por lo tanto, para terminar en lo cualitativo propio del Sentimiento; la coherencia del razonamiento se ha conseguido introduciendo con disimulo, a lo largo del discurso, algunas propiedades de esta facultad de la mente.

Este mismo género de razonamiento defectuoso es habitual en nuestro tiempo; también lo es su inverso: partir de un hecho estético para llegar a conclusiones sociales y económicas. Es fácil encontrar ejemplos de uno y otro género, y este mismo Libro no está exento de ambos defectos.

El razonamiento correcto debería enunciar todas las bases sobre las que ha de apoyarse, antes de empezarlo, y valorar, también previamente, la importancia que concede a cada una de estas bases. En Estética es difícil realizar esta idea, porque si bien el Sentimiento es la base principal, también son bases necesarias las otras facultades mentales y las circunstancias de tiempo y lugar, con sus ideas, creencias y saberes, y no menos importantes son las condiciones materiales, sociales y económicas; son demasiados datos para plantear un razonamiento normal.

En cuanto a los límites propios de la razón pura, es preciso recordar los innumerables trabajos dedicados a este tema en nuestro siglo; en especial, los de Russell y Wittgenstein, el citado teorema de Gödel, los estudios de los neokantianos de Marburg y su breve relación con el grupo de físicos atómicos de Munich. Finalmente, la importante "Crítica de la Crítica de la Razón pura de Kant", de Roger Verneaux (98).

La lingüística estructural tiene gran importancia para el tema de la Estética en cuanto que estudia la relación entre el lenguaje y la razón. Se razona mediante los lenguajes, tanto si éstos son los que se hablan mediante palabras que figuran en los Diccionarios, como si hacen uso de algoritmos matemáticos (Algebra de Boole, por ejemplo). Es indudable que con estos últimos se alcanza mayor precisión que con los lenguajes hablados, aunque pueda darse alguna vez el caso a que se refiere Gödel; con ellos se podría ejercer la "razón pura" dentro de unos límites fijados previamente: por ejemplo, Wittgenstein cita expresiones que "no pueden decirse" porque escapan de los límites de un lenguaje de la razón; es de notar que el autor se refiere en estos casos al lenguaje hablado vulgar, porque para el algorítmico no presenta expresiones de ese género. Convertir los lenguajes en estructuras lógico-matemáticas conduce a reducir su aplicación, confinándolos al campo de las ciencias de la naturaleza, de los códigos legales, y de otras maneras semejantes de expresión en que se exige la mayor exactitud racional; pero tampoco podrían expresar estos lenguajes la totalidad de lo que debe decirse en este campo, pues sólo servirían para las deducciones. En estricta razón, no servirían para enunciar los axiomas básicos de una matemática, que son pre-rationales; como ejemplo conocido puede recordarse la geometría de Euclides, que puede desarrollarse mediante un lenguaje lógico-matemático puro, a partir de un grupo de conceptos, o definiciones, y postulados, no racionales y no demostrables; todos ellos son "verdades de fe" y como tales "no pueden decirse" en ese lenguaje.



La estructuración racional de un lenguaje conduce a separarlo de la realidad expresiva que necesita el espíritu para comunicar sus extensos contenidos no racionales. Aumenta la distancia entre el lenguaje hablado y el que manifiesta lo inefable, propio de las artes de la vista y del oído; el mismo alejamiento se daría entre un lenguaje racional y el lenguaje poético que se expresa con palabras-símbolos en vez de palabras-conceptos, de modo semejante a como lo hacen los lenguajes primitivos, y aún los lenguajes cultos antiguos.

El paso de estos últimos a los lenguajes modernos, racionales en mayor o menor grado, es una reducción de las posibilidades de expresión de la mente completa; el paso contrario de los lenguajes modernos a los propios de las artes es un ascenso del entendimiento, aunque con una reserva importante, que hace Santa Teresa con referencia a la subida del alma hacia Dios, y que puede aplicarse aquí. En el libro de su "Vida" (99), sobre todo en el Capítulo XII, alecciona con su experiencia sobre el modo de proceder en el "primer estado" de oración, antes de querer "subir el espíritu a cosas sobrenaturales"; aconseja muchas veces que no se pierda el "entendimiento", "porque nos quedaremos bobos y fríos, y ni haremos lo uno ni lo otro". Pasando este consejo con algún atrevimiento desde el campo místico al estético, debe entenderse que el artista no ha de abandonar su entendimiento racional, en el trabajo de la creación, por grandes que sean los impulsos del sentimiento que suelen llamarse "inspiración". En la mística "pierde de obrar el entendimiento, porque le suspende Dios" en el "estado" siguiente, pero no por la voluntad del sujeto; en el arte, y más en el arte actual, es difícil que el artista alcance tan gran altura espiritual, de modo que su actuación deberá ser racional en la proporción conveniente respecto de las otras facultades, y esto en cada uno de los "estados" del camino hacia la creación.

Por lo tanto, los límites de la razón en el arte no son finales de etapas, a partir de los cuales el artista debe, o puede, prescindir de lo racional y dejarse llevar por los impulsos irracionales del sentimiento subjetivo; en nuestro tiempo, este sentimiento está reducido, en general, a puro instinto infra-racional, de modo que el arte no se eleva al perder el lastre de la razón, como ocurre en la mística, sino que se rebaja. Los límites de la razón son los que determinan el equilibrio entre las facultades mentales (entendimiento, sentimiento y voluntad), en cada momento del trabajo; exagerar el peso del entendimiento racional conducirá al arte "calculado" que se pretendió en el siglo XVIII, del que son ejemplos Mengs y David, y que Goya demostró ser un arte inferior; más inferior aún es un arte instintivo, opuesto al anterior, como es, en apariencia al menos, el de Pollock y su escuela.

La razón, en definitiva, tiene sus límites, pero es una obligación para el arte y debe aparecer en cada paso del trabajo creador, guardando la proporción debida respecto de las otras facultades de la mente. El artista actual verdadero mide esta proporción conscientemente, pues no le es dada, como a los antiguos, por el aprendizaje; entre las tradiciones perdidas se cuenta el ejercicio de la creación, y ahora no se crea, se inventa. La creación artística al modo antiguo es obra de una mente completa y ordenada que intuye la síntesis del universo material y espiritual en que vive; nuestras mentes incompletas y desordenadas han de trabajar en la invención, descubriendo analíticamente aspectos parciales de ese universo, a los que dan forma mediante actos de intuición, preparados para su aparición en los momentos oportunos y seguidos por etapas de razonamiento.

En vez de la creación espontánea propia de los artistas de otros tiempos, en el nuestro se practica la invención calculada, y es una norma moral hacerlo así, de acuerdo con las circunstancias de nuestro tiempo. La razón formaba parte del proceso creador antiguo de un modo poco menos que secreto; aunque desde Vitruvio se trató de racionalizar ingenuamente este proceso, las razones no pasaban de la superficie. Ahora, perdida la tradición creadora, la razón, arma del entendimiento, debe dirigir abiertamente la invención, la nueva "creática", a pesar de sus limitaciones en el campo de la Estética; pues la sensibilidad artística, manifestación del

Sentimiento, carece hoy de la fuerza que tuvo en otros tiempos para dirigir por sí sola la creación artística, aunque fuese en la realidad ayudada por el entendimiento racional; en consecuencia, el Sentimiento se ha reducido a servir al Entendimiento en la creación artística de nuestro siglo. Esta última facultad se ha impuesto a la sensibilidad desde “el siglo de la razón”; la ha debilitado y querido desacreditar en todos sus aspectos, por desgracia: desde el sensorial, inferior, hasta el místico del segundo “estado”, superior, de que trata Santa Teresa.

## BIBLIOGRAFÍA

- 1) JUAN PLAZAOLA *"Introducción a la Estética"*. B.A.C., Madrid, 1973.
- 2) ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS: "Estética". Artículo en enciclopedia *G.E.R.*, Tomo 9.
- 3) ANTONIO COLINO: *"Discurso de recepción en la Real Academia Española, el día 23 de enero de 1972"*.
- 4) LUDOVICO GEYMONAT: *"Filosofía y filosofía de la ciencia"* Ed. Labor, Barcelona, 1965.
- 5) ETIENNE SOURIAU: *"Clefs pour l'Esthétique"*. Ed. Seghers, Paris, 1970.
- 6) EUGENIO D'ORS: *"Teoría de los Estilos y Espejo de la Arquitectura"*. Ed. Aguilar, Madrid, sin fecha.
- 7) KANT: *"Le Jugement Esthétique"*. Presses Universitaires de France, París, 1955.
- 8) HEGEL: *"Introducción a la Estética"*. Ed. Península, Barcelona, 1971.
- 9) CARLOS FERNÁNDEZ CASADO: Artículo en *"Realitas"*, nº 1, Ed. Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid.
- 10) GEORGINA GIL DELGADO: Reseñas de las lecciones de Xavier Zubiri, publicadas en *"ABC"* los días siguientes a éstas (16 y 23 abril 1975).
- 11) WALTER ABELL: *"The collective dream in art"*. Harvard University Press, Cambridge, 1957.
- 12) ARNOLD HAUSER: *"The social history of art"*, Alfred A. Knopf, New York, 1951.
- 13) ROMANO GUARDINI: *"La esencia de la obra de arte"*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1960.
- 14) C.G. JUNG: *"El hombre y sus símbolos"* Ed. Aguilar, Madrid, 1964.
- 15) ANTHONY STORR: *"The Dynamics of Creation"* Ed. Secker & Warburg, London, 1972.
- 16) Revista *"Blanco y Negro"*, nº 3356, pág. 78, 28 agosto 1976, Madrid: cita la Revista *"China"*.
- 17) GUILLAUME JANNEAU: *"L'Art cubista"*. Ed. d'Art Charles Moreau, Paris, 1929.
- 18) Obra dirigida por HENRI TISSOT: *"Art abstrait et figuratif"*. Ed. Grammont S.A., Lausanne, y Salvat S.A. Barcelona, 1975.

- 19) ABRAHAM MOLES: "*Art et Ordinateur*", Ed. Casterman, Tournai, 1971.
- 20) MARGARIT - BUXADÉ: "*Introducción a una teoría del conocimiento de la arquitectura y del diseño*". Ed. Blume, Barcelona, 1969.
- 21) Obra dirigida por J.L. LOCHER: "*Le monde de M.C. Escher*". Ed. du Chêne, Paris, 1973.
- 22) RAFAEL LEOZ: "*Redes y Ritmos espaciales*". Ed. Blume, Madrid, 1969.
- 23) "*La Fundación Rafael Leoz para la investigación y promoción de la arquitectura Social*". Ed. Fundación Rafael Leoz, Zurbano 29, Madrid-4, 1971.
- 24) ROBERT E. L. MASTERS y otros autores: "*Psychedelic Art*", Ed. Balance House, London, 1968.
- 25) ALETHEIA HAYTERS: "*Opium and the Romantic Imagination*".
- 26) FRAY JUAN DE LOS ANGELES: "*Diálogos de la conquista del Reino de Dios*". Ed. Real Academia Española, Madrid, 1946.
- 27) ULRICH CONRADTS UND HANS G. SPERLICH: "*Phantastische Architektur*". Ed. Arthur Niggli, Teufen (AR), Suiza, 1960.
- 28) JOSÉ ANTONIO ESCUDERO VALVERDE: "*Pintura psicopatológica*". Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1975.
- 29) JUSTUS DAHINDEN: "*Stadtstrukturen für morgen*", Ed. Arthur Niggli, Teufen (AR), Suiza, 1971.
- 30) ALFONSO SÁNCHEZ: "Mi columna", Diario "*Informaciones*", 15 septiembre 1976, pág. 23, Madrid.
- 31) J. CRUZ CRUZ: *G.E.R.* Tomo 7, pág. 736. Ed. Rialp, Madrid, 1972.
- 32) CHRISTOPHER ALEXANDER: "*Ensayo sobre la síntesis de la forma*". Ed. Infinito, Buenos Aires, 1969.
- 33) ENRIQUE BUENDÍA: "Bertolt Brecht, las raíces del compromiso en el arte", Revista "*Reseña*", nº 97, Julio-Agosto 1976. Ed. C.E.S.I., Madrid.
- 34) J.M. POVEDA ARIÑO: "Freud". *G.E.R.* Tomo 10, págs. 524-527. Ed. Rialp, Madrid, 1972.
- 35) PHILIP DREW: "*Tercera generación*" Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1973.
- 36) MAURICE RHEIMS: "*L'Art 1900*". Ed. Arts et Métiers Graphiques. Francia, 1965.
- 37) GEORGES DUBY: "*L'An Mil*". Ed. Julliard, Francia, 1967.
- 38) GEORGE R. COLLINS Y CARLOS FLORES: "*Arturo Soria y la Ciudad Lineal*", Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1967.
- 39) LE CORBUSIER: "*Vers une Architecture*", Les Éditions G. Crés et Cie, Paris, 1924.
- 40) VERNON J. BOURKE: "*The pocket Aquinas*". Ed. Washington Square Press, Nueva York, 1960.

- 41) JULIÁN MARIAS: "*La imagen de la vida humana*", Ed. Emecé, Buenos Aires, 1955, pág. 71.
- 42) PAUL NELSON: "*La maison suspendue*". Ed. Albert Morancé, Paris, 1939.
- 43) WERNER HEISENBERG: "*Diálogos sobre la Física atómica*" B.A.C. Madrid, 1972.
- 44) J. GARCÍA LÓPEZ: "Conocimiento". Artículo en enciclopedia *G. E. R.* Tomo 6.
- 45) JUAN ZARAGÜETA: "*Vocabulario Filosófico*". Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1955.
- 46) R.P. ANGEL C. VEGA, O.S.A.: "*Obras de San Agustín*", Tomo II. Ed. B.A.C. Madrid, 1946.
- 47) MICHEL GAUQUELIN: "*Rythmes biologiques, rythmes cosmiques*". Ed. Gérard & C<sup>e</sup>, Verviers (Belgique): Col. Marabout Université, 1973.
- 48) PATRICIO DE AZCÁRATE: "*Platón, Diálogos*". Ed. Argonauta, Buenos Aires, 1946.
- 49) AUGUSTE CHOISY: "*Histoire de l'Architecture*". Ed. Edouard Rouveyre, Paris, 1903.
- 50) JOHN PENNETHORNE: "*The Geometry and Optics of Ancient Architecture*". Ed. Williams and Norgate, London and Edinburgh, 1878.
- 51) KARL F. WIENINGER: "*Grundlagen der Architekturtheorie*". Springer-Verlag, Wien, 1950.
- 52) GORHAM PHILLIPS STEVENS: Trabajos publicados en "*Hesperia, Journal of the American School of Classical Studies at Athens*", Volume V (N. 4), 1936, y Supplement III, 1940, Atenas.
- 53) AUGUST THIERSCH: "Proportionen in der Architektur" (Handbuch der Architektur, Vierter Teil, "*Architektonische Komposition*"). Ed. J.M. Gebhardt, Leipzig, 1926.
- 54) LUIS MOYA BLANCO: "*Madrid, Escenario de España*". Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1952.
- 55) JULIÁN GALLEGO: "El Madrid de los Austrias: un urbanismo de teatro". *Revista de Occidente*, abril 1969, N<sup>o</sup> 73 Madrid.
- 56) GIULIO FERRARI: "*Bellezze Architettoniche per le Feste della China in Roma*". Ed. C. Crudo & C, Torino, sin fecha.
- 57) FERDINAND DE SAUSSURE: "*Cours de Linguistique Générale*". Ed. Payot, paris, 1965.
- 58) IONESCO: "*Découvertes*". Ed. Skira, 1969.
- 59) ERICH JANTSCH y otros: "*Pronósticos del Futuro*". Alianza Editoria, Madrid, 1970.
- 60) J. ESCÁMEZ: *G.E.R.* Tomo 12, pág. 499. Ed. Rialp, Madrid, 1973.
- 61) ROBERT VENTURI: "*Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*". Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- 62) EDUARDO SUBIRATS: "Mondrian y la Filosofía". En "*Papeles de Son Armadans*", Número 260 de Noviembre 1977. Madrid - Palma de Mallorca.

- 63) MARÍA ANTONIA FRÍAS SAGARDOY: "*Aportaciones para una Antropología de la Composición Arquitectónica*". Tesis Doctoral, 1976 (en curso de publicación).
- 64) W. WORRINGER: "*Abstracción y Naturaleza*" ("*Abstraktion und Einfühlung*", 1948). Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1953.
- 65) DAVID S. VISCOTT, M.D.: "*The Making of a Psychiatrist*". Ed. Fawcett Publications, Greenwich, Conn, U.S.A. 1973.
- 66) VICTOR GARCÍA DE LA CONCHA: "*Papeles de Son Armadans*", Nº 262, Enero 1978.
- 67) ALBERT E. ELSER: "*Los propósitos del Arte*". Ed. Aguilar, Madrid, 1971.
- 68) IGNACIO ARAUJO, M<sup>a</sup> EUGENIA BARRIO, RAFAEL ECHAIDE, M<sup>a</sup> ANTONIA FRÍAS, ADAM M. KAAS, LUIS MOYA: "Metodologías". pág. 137-155, *XII Congreso Mundial de la Unión Internacional de Arquitectos*. Madrid, 1975.
- 69) CONDE DE LISTOWEL: "*Historia Crítica de la Estética Moderna*". Ed. Losada, Buenos Aires, 1954 (Título original: *A critical history of modern Aesthetics*).
- 70) LUIS MOYA BLANCO: "*Rafael Leoz*". Ed. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1978.
- 71) JOHN SHUTE: "*The First and Chief Groundes of Architecture*", 1563. Edición facsímil, Londres, 1912.
- 72) DIEGO DE SAGREDO: "*Medidas del Romano*", 1526. Edición facsímil, Asociación de Libreros y Amigos del Libro, Madrid, 1946.
- 73) VICTOR MORTET: "Recherches critiques sur Vitruve et son oeuvre". *Revue Archeologique*, tome XI, 1908, Paris.
- 74) VITRUVIO: "*De Architectura*". Traducido y comentado por Don Joseph Ortiz y Sanz. Imprenta Real, Madrid, 1787.
- 75) AUGUSTE CHOISY: "*Vitruve*". Imprimerie - Librairie Lahure, Paris, 1909.
- 76) M. GIANBATISTA CAPORALI DI PERUGIA: "*Vetruvio in volgar lingua*". Perugia, 1536.
- 77) ALBERTO DURERO: "*Della Simmetria dei Corpi Humani*". Traducción de G.P. Gallucci, Venetia, 1591.
- 78) MATILA C. GHYKA: "*Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*". NRF, Gallimard, Paris, 1927. El autor ha desarrollado el tema en varias obras posteriores: "*Le nombre d'or*". Tomo I: "*Les rythmes*". Tomo II: "*Les Rites*" (Editorial citada), 1931. "*Tour d'horizon philosophique*" (Editorial citada), 1946. "*The Geometry of Art and Life*", Ed. Sheed and Ward, New York, 1946.
- 79) JAY HAMBIDGE: Revista "*The Diagonal*". Yale University Press.
- 80) EDGAR WEDEPOHL: "*Eumetria*". Verlag Richard Bacht GmbH, Essen, 1967.
- 81) SAN AGUSTÍN: "*La Ciudad de Dios*". Edición preparada por Fr. José Morán O.S.A., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1958.

- 82) LE CORBUSIER: "*Le Modulor*". Ed. L'Architecture d'aujourd'hui, Boulogne (Seine), 1950. "*Le Modulor*", (Ed. citada), 1958. "*Modulor 2*" (Ed. citada), 1959.
- 83) G.P. STEVENS: "*Hesperia*". Revista de la Escuela Americana de Estudios Clásicos en Atenas. Vol. V, nº 4, 1936, y Suplemento III, 1940.
- 84) PLATÓN: "*Timée*". Traducción de Albert Rivaud, Association Guillaume Budé, París, 1949.
- 85) JOSÉ CAMÓN AZNAR: "Adán - Pan". Artículo en ABC, 14 Oct. 1978.
- 86) LUIS MOYA BLANCO: "*La Geometría de los Arquitectos Griegos preeuclidianos*". Discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1953.
- 87) ANDREA PALLADIO: "*L'Architettura di Andrea Palladio divisa in quattro Libri*". Ed. Marc'Antonio Brogiollo, Venecia, 1642.
- 88) JAY HAMBIDGE: "*The Parthenon and other greek temples. Their Dynamic Symmetry*". Ed. New Haven, Yale University Press, 1924.
- 89) NICOLÁS BALANOS: "*Les Monuments de l'Acropole*". Ed. Charles Massin et Albert Lévy, París, 1936.
- 90) AUGUSTE CHOISY: "*L'Art de bâtir chez les Grecs*".
- 91) CONSTANTIN UHDE: "*Formas Arquitectónicas de la Antigüedad Clásica*". Ed. Sucesor de J.M. Fabre, Barcelona, 1909.
- 92) RAMIRO MOYA BLANCO: "Las Meninas". Revista "*Arquitectura*", Madrid, año 3, nº 25, Enero 1961.
- 93) A. HILARY ARMSTRONG: "La Filosofía griega desde la época de Cicerón hasta Plotino". Capítulo VIII de "*El Crisol del Cristianismo*", obra dirigida por Arnold Toynbee. Ed. Labor, Barcelona, 1971.
- 94) FRANZSEPP WÜRTEMBERGER: "*El Manierismo*". Ed. Rauter S.A., Barcelona, 1964.
- 95) ALAIN (seudónimo de EMILE CHARTIER): "*Propos sur l'Esthétique*". Ed. Presses Universitaires de France, París, 1949.
- 96) LUIS MOYA BLANCO: "Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial". Capítulo III del II tomo de "*El Escorial*". Ed. Patrimonio Nacional, Madrid, 1963.
- 97) CHARLES JENCKS: "*Arquitectura 2000*". Ed. Blume, Barcelona, 1975.
- 98) ROGER VERNEAUX: "*Crítica de la Crítica de la razón pura*". Ed. Rialp, Madrid, 1978.
- 99) SANTA TERESA DE JESÚS: "*Obras Completas*". Ed. Aguilar, S.A., Madrid, 1951.





La presente Obra se acabó de imprimir  
en los talleres de Graficas Arabí, S.A.  
el día 21 de junio de 1991,  
Festividad de San Luis Gonzaga

**LAUS DEO**